

***Outra Margem:***  
**A escrita como cuidado, caminho e cura no seio da família**

**Rita Isabel dos Reis Garcia Fernandes**

**Trabalho de Projecto de Mestrado em  
Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea  
e Novas Tecnologias**

**Abril, 2021**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Lucília Marcos e co-orientação do Professor Nicholas McNair.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao professor Nicholas, por quebrar as barreiras da literatura, da música e da esquizofrenia, proporcionando-me sempre novos questionamentos, e por me acolher a mim e a *Outra Margem* com ânimo e carinho desde o primeiro dia.

Agradeço à professora Maria Lucília e restante academia, por me abrirem o caminho da investigação, levando-me a reflectir acerca das motivações da minha escrita e da omnipresença das histórias.

Agradeço ao compositor Nuno, por confiar de olhos fechados.

Agradeço à minha mãe, Lúcia, por me revelar as metamorfoses do amor.

Agradeço ao meu tio Manuel e à minha tia Filomena, por tornarem a mente dos homens, todos os dias, num mistério para mim.

***Outra Margem:***  
**A escrita como cuidado, caminho e cura no seio da família**

**Rita Isabel dos Reis Garcia Fernandes**

**RESUMO**

PALAVRAS-CHAVE: alteridade, cuidado, escrita, esquizofrenia, família, ópera

Este trabalho de projecto partiu do desenvolvimento de uma ópera de câmara, intitulada *Outra Margem*, nascida no seio da European Network of Opera Academies. Enquanto libretista, assumi o papel de criar uma narrativa inspirada no Mito de Orfeu, mas, para além dessa premissa, acabei por escrever um libreto inspirado também na história da minha família, assombrada pela esquizofrenia. Este trabalho divide-se em duas grandes partes: a escrita do libreto da ópera, por um lado, e a reflexão acerca dessa mesma escrita e as suas motivações, por outro. Esta reflexão torna-se indissociável do papel que as narrativas desempenham na vida humana, uma vez que estas actuam na forma como o sujeito percebe a realidade, estrutura o pensamento e, em suma, se constitui. Atendamos que a própria vida se desenrola segundo uma estrutura narrativa. A família, por sua vez, é uma peça fundamental nesse contexto, pois permite ao indivíduo um enquadramento no seu tempo e nas circunstâncias em que está inserido. Escrever sobre a família torna-se, assim, um processo de autoconhecimento, que é desmontado ao longo deste trabalho. A escrita com base na experiência familiar e na memória partilhada torna-se ainda uma técnica de cuidado de si, e porventura de cura, neste tempo moderno, por via da meditação, do retorno a si mesmo e da catarse que a narrativa proporciona ao autor e a quem o lê ou observa. Ao longo de todo este percurso, a alteridade é a corrente que tudo envolve e permite avançar, comportando dimensões que se ligam com a vida fora do palco e dentro dele, com as pessoas reais e as personagens fictícias, com a minha voz enquanto sobrinha e enquanto autora, com o olhar do indivíduo externo à doença psiquiátrica e totalmente mergulhado nela. Todas estas camadas da relação do eu com o outro ficam expressas nas várias componentes criativas do espectáculo (libreto, música e encenação), revelando que, em suma, história e vida se fundem, co-habitando no mesmo habitat, tornando-se água comum do mesmo rio.

***Outra Margem:***  
**Writing as care, path and cure within the family**

**Rita Isabel dos Reis Garcia Fernandes**

**ABSTRACT**

KEYWORDS: otherness, care, writing, schizophrenia, family, opera

This project work started from the development of a chamber opera, entitled *Outra Margem*, born within the European Network of Opera Academies. As librettist, I assumed the role of creating a narrative inspired by the Myth of Orpheus, but, beyond that premise, I ended up writing a libretto inspired by the story of my family, haunted by schizophrenia. This work is divided into two major parts: the writing of the opera libretto, on one hand, and the reflection about that same writing and its motivations, on the other. This reflection becomes inseparable from the role that narratives play in human life, since they act on the way the subject perceives reality, structures thought and, in short, constitutes himself. Let us bear in mind that life itself unfolds according to a narrative structure. The family, in turn, is a fundamental piece in this context, since it allows the individual to fit into his time and circumstances. Writing about the family thus becomes a process of self-knowledge, which is dismantled throughout this work. Writing based on family experience and shared memory also becomes a technique of self-care, and perhaps of healing in this modern time, through meditation, the return to oneself and the catharsis that the narrative provides to the author and to those who read or observe it. Throughout this journey, otherness is the current that surrounds everything and allows us to move forward, involving dimensions that connect with life off stage and on stage, with real people and fictional characters, with my voice as a niece and as an author, with the gaze of the individual outside the psychiatric illness and the one totally immersed in it. All these layers of the relationship between the self and the other are expressed in the various creative components of the show (libretto, music and staging), revealing that, in short, story and life merge, cohabiting in the same habitat, becoming communal water in the same river.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| Índice   | 5  |
| Introdução   | 6  |
| Parte I - Libreto de <i>Outra Margem</i>                     | 10 |
| Parte II - Reflexão em torno de <i>Outra Margem</i>          | 43 |
| 1. A história enquanto veículo para alcançar outra margem    | 44 |
| 2. Alteridade na vida e na ficção: duas margens do mesmo rio | 55 |
| 3. A escrita como terapia, cuidado e cura                    | 68 |
| Conclusão  | 75 |
| Bibliografia   | 78 |
| Anexos   | 80 |

## Introdução

As raízes fundadoras de *Outra Margem* remontam a 2014, ano em que Nicholas McNair, professor na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e director artístico do estúdio de ópera da mesma instituição, deu início ao desenvolvimento da ideia de apoio à criação de projectos operáticos inspirados no Mito de Orfeu. No seio da European Network of Opera Academies (ENOA), da qual em Portugal a ESML e a Fundação Calouste Gulbenkian faziam e fazem parte, McNair desafiou alguns jovens compositores, oriundos de vários países, a pensar em projectos ligados a este tema, de forma a explorar a música e a poesia e suscitar um encontro entre as diferentes culturas dos artistas inseridos na rede. O objectivo de McNair era o de apoiar criações colectivas, diversas em estilos e idiomas, que procurassem contribuir para uma reformulação do Mito de Orfeu, conservando o papel da natureza e da perda que o caracterizam e tentando perceber que significado pode esta história ter para os compositores contemporâneos. Para além disso, McNair ambicionava promover o trabalho transdisciplinar, reunindo ao mesmo tempo compositores, libretistas, encenadores e intérpretes, de modo a fazer nascer performances fruto de um verdadeiro exercício colectivo, no sentido em que todos os profissionais poderiam dar o seu contributo nas diferentes áreas que integram um espectáculo operático. Este modelo de trabalho desvaneceria as fronteiras que delimitam as várias áreas artísticas, permitindo, por exemplo, ao compositor participar na construção da encenação e ao intérprete discutir o libreto. Desta forma, a partilha e a discussão seriam o caminho para a criação de uma performance que contava com o papel de todos e de cada um, pensando e elaborando em conjunto, em vez de os artistas trabalharem individualmente somente na sua área de saber, sem interferir nas tarefas do outro. Foi neste âmbito que algum tempo mais tarde, em 2016, recebi o convite por parte do compositor Nuno da Rocha, elemento pertencente ao grupo de jovens compositores envolvidos na ENOA, para me juntar a si e criar uma narrativa ficcional inspirada no Mito de Orfeu, destinada a tornar-se uma ópera de câmara.

Desde essa primeira abordagem por parte do compositor até à data de hoje, o projecto conta já com várias etapas de desenvolvimento. Embora não tenha havido a oportunidade de cumprir o plano de criação em conjunto, conforme Nicholas McNair inicialmente pretendia que acontecesse, e cada elemento tenha realizado as suas tarefas de forma um pouco estanque,

restringindo-se à sua própria área de saber, foi possível em algumas ocasiões abrir o diálogo, discutir intenções e fazer o projecto evoluir. Entre 2016 e 2017, eu e Nuno da Rocha, enquanto equipa criativa inserida na ENOA, realizámos workshops multidisciplinares em Lisboa, Bruxelas e Helsínquia, tomando contacto com outros jovens profissionais de várias nacionalidades e seus projectos. Ao longo do processo de criação do libreto, recebi mentoria do escritor Gonçalo M. Tavares. E por fim, em Abril de 2017, participámos no laboratório de uma semana na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, evento que contou com a colaboração do encenador Pedro Ribeiro, do maestro Jan Wierzbka, da soprano Eduarda Melo, da actriz Beatriz Costa, assim como de vários instrumentistas e cantores.

Este laboratório consistiu no ensaio dos primeiros 20 minutos de duração da ópera *Outra Margem*, de modo a que todos os envolvidos no projecto pudessem testar no palco a criação e partilhá-la com os restantes membros da ENOA. No culminar da semana, foi realizada uma apresentação desse primeiro trecho da obra para alguns convidados, tendo o mesmo sido filmado, gravado e ainda transmitido em directo via *streaming* com a rede ENOA (vídeo disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=dIyhAIY4jls>). Nicholas McNair acompanhou todas estas etapas de trabalho.

O meu papel neste projecto passou por conceber toda a história e escrever a parte do libreto a ser encenada e musicada no laboratório de Abril de 2017. A ópera *Outra Margem* conta a história de uma mulher, Lúcia, que leva a sua irmã mais velha, Filomena, até à aldeia onde ambas nasceram e cresceram, na tentativa de aliviar os sintomas de esquizofrenia de que esta sofre e suscitar o regresso da mulher saudável que ali viveu. Porém, contrariamente ao esperado por Lúcia, Filomena é assolada de forma violenta por alucinações e recordações que estão na base do surgimento da sua doença. Os elementos naturais, como o rio, são centrais, tanto na narrativa como na música do projecto, assim como o tema da perda, tal como Nicholas McNair, em 2014, idealizara. Desta forma, as vozes do rio acompanham a viagem das duas irmãs pelo passado e acentuam todos os traumas de Filomena.

Este imaginário cresceu e ganhou forma, uma vez que eu sentia o apelo de escrever sobre a relação entre a minha mãe e os seus irmãos, que sempre acompanhei de perto e me provocava um misto de admiração e inquietude. A minha mãe tem três irmãos, sendo que dois deles, o Manuel e a Filomena, sofrem de esquizofrenia aguda. A doença manifestou-se em ambos no



início da sua idade adulta e, segundo os relatos de quem os conheceu antes desse evento, transformou-os em indivíduos completamente diferentes do que eram até então. Após eventos traumáticos distintos na vida de um e de outro, e sem o acompanhamento médico adequado, a doença revelou-se e progrediu gravemente, causando danos irreparáveis, tanto para a sua saúde como para todas as esferas da sua vida, de forma geral.

Embora a esquizofrenia não se manifeste de forma igual nos dois casos, hoje tanto o Manuel como a Filomena são dependentes de terceiros, alheados da realidade em seu redor (conforme nós, consideradas pessoas saudáveis, concebemos essa realidade) e, no caso do Manuel, destituído de competências de comunicação oral. Após a revelação do diagnóstico e ao testemunhar a deterioração cada vez maior da saúde dos irmãos, a minha mãe, em conjunto com o irmão mais novo, acabou por tomar a decisão de os internar em instituições dedicadas ao cuidado de pessoas com doença mental - o Manuel vive na Casa de Saúde do Telhal e a Filomena na Casa de Saúde da Idanha.

Passaram-se mais de 30 anos e a minha mãe é a pessoa responsável pelos irmãos. Visita-os regularmente, assegura as suas despesas, recebe-os em sua casa nas datas festivas e levou-nos sempre a nós, filhos, às duas instituições desde bebés, o que me fez crescer sem sentir estranheza ou medo da doença mental. Porém, sempre conheci os meus tios enquanto pessoas com esquizofrenia - a minha mãe não.

O que mais me fascinava neste caso era a sua capacidade de aceitar os dois novos irmãos que ganhara aos 20 anos, uma vez que o Manuel e a Filomena com quem cresceu não são mais aqueles que ela passou a acompanhar. Tudo neles parece ter-se alterado, tornando-os irreconhecíveis. Foi justamente este ponto que provocou o nascimento da minha narrativa em *Outra Margem*. À semelhança do resgate de Eurídice protagonizado por Orfeu, eu questionava-me: como seria a tentativa de resgate dos irmãos saudáveis do passado protagonizado pela minha mãe?

Partindo desta premissa, eu, enquanto libretista, e Nuno da Rocha, enquanto compositor, avançámos para a construção de uma história, cujo tema é a tentativa de resgate de uma pessoa que não mais existe e onde texto e música caminham de mãos dadas. Uma das principais características do projecto é mesmo a opção de colocar uma personagem a falar e outra a cantar, de modo a ilustrar os diferentes universos onde cada uma habita.

Assumidamente inspirada na história da minha família, esta narrativa ficcional conta com duas personagens femininas, cujos nomes são justamente Lúcia e Filomena. Esta escolha intencional liga a ficção à realidade, de modo a revelar ao público que estas pessoas realmente existem na vida vivida. Por questões orçamentais, optámos por manter apenas duas personagens na peça e não três, conforme seria a minha intenção inicial, excluindo assim Manuel do enredo.

Hoje, no âmbito deste mestrado, resgato *Outra Margem* com o objectivo de lhe dar continuidade e pensar sobre ela. Assim, este trabalho de projecto irá dividir-se em duas grandes partes: (I) a criação do restante libreto da ópera *Outra Margem*, que não foi ainda musicado, ensaiado ou encenado, e (II) uma reflexão teórica acerca deste mesmo libreto e do meu processo de escrita.

Até aqui, todo o trabalho desenvolvido no âmbito da rede ENOA tem sido bastante prático, no sentido de criar uma história musicada destinada ao palco. Porém, em nenhum momento elaborei uma reflexão teórica formal acerca do que me levou a escrever sobre a minha família e as diversas questões que a relação entre as personagens Lúcia e Filomena levantam.

O papel das histórias na vida humana é um dos tópicos sobre os quais me pretendo debruçar com maior atenção e detalhe, assim como a escrita enquanto técnica de cuidado de si com uma vertente terapêutica. É igualmente impossível descurar a dimensão de alteridade presente neste projecto, com a aceitação ou não do outro tal como ele é ou se torna, o impacto da esquizofrenia no seio familiar, as diferentes realidades em que cada um de nós habita e a forma como a música ajuda a ilustrar os lugares de interioridade e exterioridade do eu e do outro. Também a questão da memória é central nesta história, assim como o papel desempenhado pela narrativa para a preservação dos factos reais. No fundo, o objectivo com este trabalho é atracar em algumas zonas da margem do rio que é esta performance e tentar observar que implicações tal fenómeno causa na paisagem da minha história de vida.

## Parte I - Libreto de *Outra Margem*

*Quando o dia começou, Siddhartha pediu ao seu anfitrião, o barqueiro, que o levasse ao outro lado do rio. O barqueiro levou-o na sua jangada de bambu. A água imensa cintilava na luz da manhã com um brilho avermelhado.*

*- É um belo rio - disse ele ao seu companheiro.*

*- Sim - disse o barqueiro -, um rio muito belo, amo-o acima de todas as coisas. Muitas vezes o escutei, muitas vezes olhei para os seus olhos e sempre aprendi com ele.*

*Podemos aprender muito com um rio.*

*- Agradeço-te, meu benfeitor - disse Siddhartha, ao subir para a outra margem. - Nada tenho para te oferecer, amigo, e nada com que te pagar. Sou um apátrida, filho de um brâmane e samana.*

*- Bem o vi - disse o barqueiro -, e não esperava de ti nenhum pagamento ou oferta. Dar-me-ás o presente numa outra ocasião.*

*- Acreditas que sim? - perguntou Siddhartha, divertido.*

*- De certeza. Também isso aprendi com o rio: tudo regressa! Também tu, samana, regressarás.*

Hermann Hesse in *Siddhartha*

*Estão duas mulheres sentadas em silêncio dentro de um barco a remos, no meio de um rio deserto, rodeadas por montanhas, ao final da tarde. Ouve-se o som da água e da natureza circundante, numa atmosfera bastante calma. O Verão aproxima-se do fim.*

*Enquanto jovens, as duas costumavam desempenhar as tarefas rurais que permitiam a subsistência na sua aldeia natal. Dessas actividades a principal era a pesca, naquele mesmo rio. Outras prendiam-se com a pastorícia, a agricultura e a colheita de resina - tarefas fisicamente exigentes que permitiram às duas irmãs criar uma ligação estreita com a natureza e uma com a outra, já que grande parte do quotidiano costumava ser cumprido em conjunto, numa constante partilha.*

*Nesses tempos, sendo mais velha, era Filomena quem guiava a irmã nos afazeres e tomava a responsabilidade pelas lides mais árduas - muito mais nova, Lúcia era a sua aprendiz.*

*Filomena adoptava uma postura protectora que se vê agora invertida, pois é Lúcia quem guia o curso do barco e assume o esforço de remar, poupando assim Filomena, que apenas se deixa conduzir.*

*As duas mulheres olham em redor, à medida que o barco avança no rio.*

*Aos sons da água juntam-se novos elementos, como o som distante de um rebanho, de aves e insectos, até mesmo de um sino que toca algures numa colina.*

*Lúcia, mais perto da proa, continua a remar, demonstrando convicção nos movimentos. Repete os gestos circulares de braços com firmeza. Aparenta tranquilidade e confiança.*

*Filomena, por seu lado, revela-se ansiosa ao longo da travessia, não conseguindo relaxar entre tamanha quietude, o que cria um contraste entre as duas mulheres e a faz parecer desajustada dentro de tal cenário.*

*Por fim, alcançam a margem.*

*O barco já está praticamente parado, porém Lúcia ainda não pousou os remos e Filomena logo se levanta e revela a sua inquietação: enquanto Lúcia trata de atracar a embarcação, Filomena contorna a irmã e apressa-se para fora dela. Percebe-se alguma dificuldade de locomoção, como se as pernas estivessem perras e os pés pesados. Lúcia, receosa com este impulso, auxilia-a conforme consegue, de modo a que a irmã não caia.*

*Uma vez em terra, toda a urgência é subitamente interrompida e Filomena mantém-se imóvel, incapaz de avançar, como se uma nova atmosfera a recebesse naquele lugar. Toca na barriga.*

*Lúcia levanta-se calmamente e sai do barco, avançando assim para a margem e replicando as acções da irmã, mas sem pressa.*

## **Lúcia**

Chegámos. Estamos em casa, Filomena.

*Lúcia aproxima-se da irmã e procura a sua mão, interrompendo-lhe o gesto de tocar na barriga. Dá-lhe a mão, enquanto as duas olham em frente, lado a lado, identificando o lugar onde acabam de chegar.*

*Após um instante, as mulheres largam as mãos uma da outra e afastam-se em direcções opostas, enquanto observam o que existe em redor.*

## **Filomena**

*(Encolhendo-se e esfregando os braços, desconfortável.)*

*Sinto frio...*

**Lúcia**

A serra sempre recebeu os forasteiros com ventos frescos... Eu também os sinto.

**Filomena**

*Sinto frio, e não passa...*

*(Dirigindo-se para a irmã.)*

*Lúcia, vamos embora.*

**Lúcia**

Espera um pouco.

*(Pausa. Aponta para o cenário em volta.)*

Passou muito tempo mas, tal como tudo isto, nós também somos parte deste lugar.

*(Esticando o peito, endireitando as costas, sorrindo.)*

Estica-te para que o teu corpo se adapte à temperatura.

*Filomena demonstra alguma resistência em obedecer à irmã.*

*Lúcia olha-a, insistindo para que aceda ao seu pedido.*

**Filomena**

*(Desencolhendo-se com algum receio.)*

*Estico-me...*

*As montanhas reconhecem-me e inquietam-me...*

**Lúcia**

Quero imaginar que, nesta hora, toda a natureza se expande também, na esperança que te lembres dela.

*(Pausa.)*

Que te lembres de ti.

*Momento de silêncio. Lúcia aguarda por uma reacção da irmã.*

**Filomena**

*Foi nesta terra que nascemos e crescemos...*

*(Pausa.)*

*Vamos aqui ficar?*

**Lúcia**

*(Com convicção.)*

Sim, alguns dias. O regresso às raízes vai ajudar-te a aliviar esse transtorno.

*Surgem os primeiros murmúrios do rio vindos de fora do palco, audíveis apenas para Filomena e para o público. Lúcia nada ouve.*

**Filomena**

*(Subitamente alarmada.)*

*Escuta!*

*(Pausa. Olha em redor.)*

*Alguém antigo aqui nos fala...*

**Lúcia**

*(Olha em volta.)*

Não ouço nada...

O som das recordações, é isso que estás a ouvir?

*Crendo que a irmã se refere ao passado daquele local, Lúcia inclina-se na direcção do rio. Filomena permanece em pé, inquieta e alheada daquela realidade.*

**Lúcia**

*(Olhando para o rio.)*

Este costumava ser um local de tumulto... O oposto de todo este sossego.

*(Pausa.)*

Lembras-te das dezenas de barcos de madeira, por aquela zona? Pareciam pequenos brinquedos, tão frágeis, todos alinhados na arte de prender as redes para mais tarde as recolhermos pesadíssimas...

Aqui o alimento chegava para todos.



*Filomena continua a ouvir os murmúrios do rio, semelhantes a um choro.*

**Lúcia**

*(Apontando para o leito do rio, sorrindo.)*

Estas águas guardavam peixe capaz de matar toda a fome da nossa aldeia.

**Rio**

*(Lamento.)*

*Levaram-me os meus filhos...*

**Filomena**

*O rio que fala...*

**Rio**

*(Lamento.)*

*Choro todas as noites por aqueles que tanto amo*

*e os homens me roubaram...*

**Filomena**

*Este é um lugar de matança...*

*Aqui persiste um murmúrio vindo das águas.*

*O rio ainda chora pela noite fora*

*todos os peixes presos nas nossas redes...*

**Lúcia**

O rio que chora durante a noite...

*(Desvalorizando as palavras da irmã.)*

Essa era apenas uma história de pescadores, Mena. Uma lenda alimentada pelos velhos da terra. Achas mesmo que se ouviam vozes vindas das profundezas das águas?

As entranhas deste gigante eram tão férteis que alimentavam todas as bocas e davam ainda de comer à imaginação.

**Rio**

*(Lamento.)*

*Levaram-me os meus filhos presos nas redes...*

*Filomena continua a escutar vozes em redor. Avança para a floresta, nas margens do rio.*

**Filomena**

*(Expressão inquieta.)*

*Lúcia...*

*Está cheio de fantasmas este lugar.*

*Partem do rio até ao cimo da serra.*

*Sobem a todos os pinheiros, sem cessar...*

*Escuta-os.*

**Lúcia**

*(Afasta-se do rio e presta agora mais atenção à paisagem de floresta que a cerca.)*

Do que é que estás a falar?

Não existe aqui ninguém, para além de nós as duas.

**Filomena**

*Florestas repletas de mortos.*

*Ainda existem, ainda nos falam...*

**Lúcia**

*(Desvalorizando as palavras da irmã, mas olhando na mesma direcção que ela, prestando atenção à vegetação em redor.)*

Já mal me recordava da densa silhueta do nosso povoado...

*(Pegando na mão de Filomena.)*

Não tens com que te preocupar. Estamos em casa, irmã.

**Filomena**

*(Continua a analisar tudo em redor, num visível desconforto.)*

*Inferno,*

*estamos no inferno.*

*Por todo o lado persistem os demónios.*

**Lúcia**

Foi um passado difícil o nosso, mas jamais infernal.

*(Pausa.)*

Tomaste a medicação, como te pedi, esta manhã?

*Filomena, absorvida pelas alucinações, revela um alheamento total face às palavras de Lúcia.*

**Lúcia**

*(Puxando o braço da irmã, reclamando a sua atenção.)*

Filomena... Os comprimidos que coloquei junto ao teu pequeno-almoço, tomaste-os?

*Filomena olha para a irmã e larga a sua mão.*

**Lúcia**

*(Aborrecida.)*

Porque é que tenho de te convencer a tomar a medicação?

*(Tira uma caixa de medicamentos do bolso, abre-a e estica o braço, dando um comprimido à irmã.)*

Toma, mete-o na boca.

*Filomena agarra no comprimido e finge que o toma. Lúcia não repara que a irmã não engole o comprimido, mas o público sim.*

**Lúcia**

*(Enquanto a irmã esconde o comprimido.)*

A enfermeira telefonou-me a dizer que tens andado agitada.

Desculpa a ausência, foi impossível visitar-te nas últimas semanas. Com tudo o que tenho tido para resolver sozinha...

**Filomena**

*Tal como o rio,*

*choro todas as noites a criança que me levaram.*

**Lúcia**

Ela disse-me que tens lamentado a perda da tua criança... Que história é essa?

Nada de mal me aconteceu. E nunca será minha intenção abandonar-te.

*(Toca no rosto da irmã.)*

Estes dias aqui vão ajudar-te a melhorar. Seremos apenas eu e tu, como antes.

*(Pausa. Revela entusiasmo.)*

Podemos fazer o que quiseres!

*(Pausa.)*

Lembras-te de como adoravas mergulhar? Sempre foste a melhor de todos nós a nadar no rio.

**Rio**

*(Lamento.)*

*Os meus filhos...*

**Filomena**

*Mergulhar no rio...*

*Chorar com ele pela noite fora...*

**Lúcia**

Estas águas não falam nem choram. Já tu costumavas rir sempre que nadavas aqui...

*Filomena toca num pé de rosmaninho que cresce selvagem junto ao rio. Arranca-o e lembra-se daquele gesto, que não é novo. Costumava fazê-lo no passado.*

**Filomena**

*Assim costumava colher o rosmaninho*

*para os nossos currais...*

*E a lenha*

*para as nossas fogueiras.*

*(Pausa. Aponta para o mato.)*

*Esses caminhos eram labirintos por onde me perdia.*

**Lúcia**

*(Acena afirmativamente com a cabeça e tenta acompanhar o discurso da irmã.)*

Era uma procissão constante feita de gente nova e gente velha, todos transformados em escafandros exploradores por entre os vales.

**Filomena**

*Saíamos descalços,  
contornando os silvados da serra,  
medindo o cheiro aos pinheiros...  
Até descobrirmos o rio de resina  
que pingava brilhante dentro dos campos.*

**Lúcia**

*(Sorrindo.)*

Família de pescadores e de resineiros, a nossa.

**Filomena**

*(Expressão de incómodo.)  
Os pinheiros...  
Amaldiçoado arvoredos.  
Amaldiçoado arvoredos.*

**Lúcia**

Amaldiçoado?

*(Divertida.)*

Se não herdássemos a tarefa de sangrar o pinhal, nunca terias descoberto os esconderijos das árvores. Esses que usaste para aprender a beijar os rapazinhos.

**Filomena**

*(Surpreendida com a súbita lembrança, sorri.)*

*Matias... Matias... Matias...*

**Rio**

*Filomena, onde foi que te perdeste?*

**Lúcia**

*(Aborrecida.)*

Claro, o Matias...

*Filomena começa a circular pelo espaço e Lúcia segue-a, sendo assim conduzida pela irmã.*

**Filomena**

*(Interrompendo Lúcia.)*

*Matias, que sempre namorei...*



*Lúcia procura mudar de assunto.*

**Lúcia**

*(Olha para Filomena, tentando que esta esqueça o assunto anterior e a imite, acompanhando-a assim na incursão que se segue.)*

Eu sei que tu preferes o rio. Mas estamos aqui de novo, juntas no coração da floresta. E, no regresso a casa, és tu quem comanda o meu caminho pelo mato, carregando os cântaros mais pesados à cabeça.

*(Levanta os braços, como se carregasse alguma coisa na cabeça. Pausa.)*

És sempre tu quem guia o meu caminho neste lugar.

**Filomena**

*(Interrompendo Lúcia.)*

*Matias... Matias...*

**Rio**

*O teu caminho é neste lugar...*

*Vem.*

*As duas mulheres continuam a caminhar. Filomena, alheada das acções da irmã, não acompanha o seu discurso nem os seus gestos.*

**Lúcia**

*(Toca nas mãos e nos cabelos.)*

*(Continua)* ...O sol ardendo alto, enquanto a resina escorre direita às nossas mãos e aos nossos cabelos...

Passamos a noite a raspar as réstias de cola que se agarrou ao nosso corpo.

*As duas mulheres param e Lúcia sustém os gestos, pondo fim à recriação da cena do passado.*

**Lúcia**

*(Olha de frente para Filomena, séria mas enternecida.)*

Porém, nesses tempos, nada te assombrava. Até com isto tu rias.

**Filomena**

*(Subitamente ri, inclinando-se como se espreitasse alguém escondido por detrás de uma árvore.)*

*Bicho esquivo por entre os pinheiros...*

*(Pausa. Êxtase.)*

*Matias!*

**Lúcia**

*(Tentando captar a atenção da irmã.)*

Mena!

Lembras-te dessa alegria, Filomena? Foi aqui que a deixaste?

\*

*Lúcia olha em redor, enquanto a irmã ri. A seguir, toca-lhe e Filomena pára de rir.*

*Momento de silêncio. Filomena acalma-se.*

*Segue-se o início do falso regresso da Filomena saudável, a crença de que será possível resgatá-la da doença.*

**Filomena**

*(Aparentemente mais lúcida.)*

*Faz muito tempo que aqui não vinha?*

**Lúcia**

Faz mais de quinze anos.

**Filomena**

*Há mais de quinze anos  
que não escuto o Matias.*

**Lúcia**

Não guardo muitas recordações desse rapaz, eu era ainda uma criança quando o conheceste...  
Mas não falemos disso. Foi depois de ele desaparecer que tu ficaste assim.

*(Pausa.)*

Hoje eu já tenho a maturidade necessária para te socorrer.

**Filomena**

*Há mais de quinze anos  
que não escuto o som imenso do meu riso antigo  
que preenchia,  
a todo o instante,  
este vale...*

**Lúcia**

O som do teu riso, sim, poderia servir de lenda a este lugar.

**Filomena**

*Escuta...*  
*A minha gargalhada menina mora em cada parte desta terra.*  
*(Aponta.)*  
*Ali está ela também, naquela encosta, junto ao pequeno rebanho!*  
*(Surpreendida e entusiasmada.)*  
*Ah, um rebanho de ovelhas!*  
*As minhas ovelhinhas...*

**Lúcia**

*(Sorrindo.)*

Costumavas ser tão feliz a passear os rebanhos. Trilhavam todas as colinas desta terra com uma paz que mais ninguém conservava para o efeito...

**Filomena**

*(Sorri.)*

*Sempre por esta hora, ao anoitecer.*

*Apenas eu e o meu rebanho.*

*Ouve-se nitidamente o que parece ser o som de um rebanho ao longe. O sol começa a pôr-se e o ambiente torna-se lentamente mais escuro.*

***Rio***

*Filomena... Filomena... Filomena...*

**Lúcia**

*(Êxtase crescente.)*

Brincavas de roubar o leite às fêmeas...

**Filomena**

*Roubava-o com a minha boca!*

**Lúcia**

*(Continua)* ...E, na hora de parirem, gritavas de onde estivesses: “Lúcia, corre! Ajuda-me a salvar esta ovelhinha!”

**Filomena**

*(Coloca as mãos junto à boca, repetindo o apelo do passado.)*

*Lúcia,*

*ajuda-me a salvar esta ovelhinha...*

**Rio**

*Os meus filhos...*

**Filomena**

*Ajuda-me a salvar a minha criança...*

**Lúcia**

*(Continua)* ...E eu corria na direcção da tua voz nos confins das montanhas, tantas vezes perdida entre a bruma.

**Filomena**

*(Mexendo na barriga.)*

*E hoje eu ainda corro a salvar-te,*

*minha criança,*

*perdida entre toda esta bruma!*

***Rio***

*Levaram-me os meus filhos...*

**Lúcia**

*(Continua)* ...Tal como o nosso pai, que se lançava à escuridão do mato sempre que o teu regresso tardava.

***Rio***

*Filomena... Filomena... Filomena...*

*Surge um motivo musical associado à memória do pai de Lúcia e Filomena (sem atropelar as vozes do rio).*

*Filomena esfrega os braços, como que sentindo frio, e parece estabelecer alguma ligação, como se recordasse um evento passado, tornando-se mais lúcida e assertiva.*

**Lúcia**

Também deves sentir saudades...

**Filomena**

*Do nosso pai?*

**Lúcia**

Nem te pudeste despedir dele... Mas os médicos acharam melhor assim, que não fosses ao enterro.

*As vozes do rio que Filomena escuta tornam-se, por fim, audíveis para Lúcia, que revela alguma perturbação e fragilidade.*

*As duas mulheres começam a penetrar na realidade uma da outra: em busca da antiga irmã, Lúcia entra no espaço da insanidade, e Filomena parece regressar finalmente ao espaço da sanidade. Ou seja, Lúcia passa a cantar e Filomena a falar, ocorrendo um novo desencontro entre as duas.*

**Lúcia**

Não te parece que ainda é possível senti-los aqui mesmo, junto a nós? O pai, a mãe... e, com eles, a felicidade que é tua por natureza?

**Filomena**

*Os pais que  
extinguem a minha natureza.*

**Lúcia**

*(Êxtase crescente.)*

Eles ofereciam-nos, todas as noites, a benção que embalava o nosso sono.



**Filomena**

*Os pais que,  
todas as noites,  
roubam o meu sono.*

**Lúcia**

*(Começa a cantar.)*

*(Continua) ...Eram eles que cobriam de estrelas o horizonte da nossa casa.*

**Filomena**

*(Começa a falar.)*

Não,

foram eles que amaldiçoaram o meu horizonte, a minha casa.

**Rio**

*Os meus filhos...*

**Lúcia**

*(A cantar.)*

*As estrelas que eu amo sempre,  
como se ama o que está extinto!*

**Filomena**

*(A falar.)*

O filho que eu amo sempre,  
como se ama o que está extinto.

**Rio**

*Lúcia... Lúcia... Lúcia...*

**Filomena**

*(A falar.)*

Lúcia...

**Lúcia**

*(A cantar.)*

*Escuta!*

*Clímax.*

*Pausa.*

*Quebra abrupta no som das vozes que vêm de fora do palco (Rio).*

*Filomena tem uma recaída e distancia-se da aparente estabilidade emocional revelada momentos antes. Lúcia, após o choque de se ouvir a cantar, procura ignorar o sucedido e recuperar a lucidez.*

*Filomena volta a cantar e Lúcia volta a falar.*

**Filomena**

*(Chora.)*

*Levaram a minha ovelhinha ao nascer...*

*(Procura esconder-se, sobressaltada.)*

*Ele roubou o meu filho*

*acabado de nascer!*

**Lúcia**

Do que é que estás a falar?

**Filomena**

*A minha criança com o Matias.*

*Matias, que sempre namorei.*

**Lúcia**

Fui sempre eu a tua criança... A irmã mais nova a quem ensinaste tudo, que sempre te seguiu.

**Filomena**

*Não,*

*o meu filho.*

**Lúcia**

Que filho, Mena?

*Filomena chora.*

**Lúcia**

Estás apenas cansada e confusa. É melhor irmos andando para casa.

**Filomena**

*Tal como o rio,  
choro todas as noites o filho que me levaram.*

**Lúcia**

Se alguma vez tivesses engravidado, as pessoas teriam sabido... Eu teria percebido.

**Filomena**

*O bosque soube.  
As montanhas e os nossos pais souberam.*

**Lúcia**

Isso não é possível.

**Filomena**

*Eras pequena demais,*

*não me podias socorrer.*

*(Com as mãos junto à boca.)*

*“Ajudem-me a salvar esta ovelhinha...”*

*Mas ninguém me pôde socorrer.*

**Lúcia**

Um filho...

**Filomena**

*Um menino,*

*que, ao abrir os olhos,*

*logo incendiou o meu coração.*

*Lúcia aproxima-se cautelosamente de Filomena, como se lhe fosse tocar na barriga.  
Filomena regressa aos movimentos bruscos e repentinos.*

**Filomena**

*(Sobressaltada.)*

*Inferno,*

*estamos no inferno.*

*Há demónios escondidos por toda a parte.*

*Surgem por detrás dos pinheiros*

*e surpreendem a minha cria indefesa...*

*Querem-me a mim desta vez!*

**Lúcia**

*(Tentado abraçar e acalmar a irmã.)*

Sai desse mundo, Filomena...

**Filomena**

*(Chora.)*

*Sinto frio...*

**Lúcia**

Olha o rio...

*Lúcia olha para a água. A irmã, completamente alheada, não a acompanha.*

**Filomena**

*O rio que fala...*

**Lúcia**

*(Olhando para a irmã.)*

Essa criança... Se realmente existiu, o que é que lhe aconteceu? Onde é que ela está?

**Filomena**

*O rio que chora...*

**Lúcia**

Só se ele fugiu com o vosso filho...

**Filomena**

*Shhh...*

**Lúcia**

Podes contar-me... Foi ele que o levou, o Matias?

**Filomena**

*(Parece despertar ao ouvir o nome “Matias” e dirige-se para a irmã.)*

*O Matias foi-se embora.*

*(Toca na barriga.)*

*Deixou-nos sós.*

*A minha criança levaram-na depois.*

*Mais de quinze anos passados*

*e ela continua a chorar no fundo do rio...*

*O rio que fala.*

**Lúcia**

Nestas águas já não existem peixes que pescar, nem filhos por que chorar, irmã...

**Filomena**

*A morte dos filhos chora-se para sempre,*

*sem fim,*

*durante a longa noite...*

**Rio**

*A tua alegria, foi aqui que a deixaste?*

**Lúcia**

Agora aqui somos apenas eu e tu, como antes.



**Filomena**

*(Apontando para o rio.)*

*A minha maior alegria,  
foi aqui que a largaram.*

**Lúcia**

*(Nervosa.)*

Quem é que faria uma coisa dessas?

*Surge o mesmo motivo musical anterior, associado à memória do pai de Lúcia e Filomena. Filomena esfrega os braços.*

**Filomena**

*O pai que  
assalta o meu corpo  
e extingue a minha natureza.*

*Pausa.*

*O sol põe-se completamente e a noite cai. Escutam-se lamentos de criança vindos de fora do palco (Rio).*

**Filomena**

*Escuta...*

**Lúcia**

*(Apática.)*

Cai a noite dentro do teu rio.

Nada escuto.

*Lúcia apercebe-se do fracasso da sua tentativa de resgate da Filomena saudável, anterior à esquizofrenia.*

*O vento sopra mais intenso. A corrente do rio torna-se mais forte.*

**Rio**

*O teu filho... O teu filho...*

*Filomena...*

*Filomena dirige-se devagar para o barco, que empurra para o rio e no qual entra sozinha. Segura nos remos e afasta-se da margem.*

*Os sons da natureza dão lugar a vozes humanas, que vão ganhando dimensão.*

*Filomena desaparece na água.*

*Lúcia fica sozinha na margem do rio. Tira a caixa de medicamentos do bolso e olha para os comprimidos.*

**Filomena**

*(Voz vinda de fora do palco.)*

*Mergulho no rio...*

*Encontro a minha criança*

*rindo pela noite fora...*

**Rio**

*(Lamento.)*

*Choro todas as noites por aqueles que tanto amo*

*e me foram roubados...*

**Lúcia**

*(A cantar, esfregando os braços.)*

*Sinto frio...*

## Parte II - Reflexão em torno de *Outra Margem*

*Todas as famílias felizes se parecem umas com as outras,  
cada família infeliz é infeliz à sua maneira.*

Lev Tolstoi in *Anna Karenina*

## 1. A história enquanto veículo para alcançar outra margem

De acordo com Richard Kearney, “contar histórias é tão básico para os seres humanos como comer” (KEARNEY, 2002a, p. 3). As histórias são o elemento que faz com que a nossa vida valha a pena e que “torna a nossa condição *humana*” (KEARNEY, 2002a, p. 3). Segundo esta perspectiva, contar, ouvir e criar histórias é, assim, um sinal de humanidade que nos ajuda a posicionarmo-nos no mundo e a entendermo-nos enquanto sujeitos. E se ser pessoa e contar histórias são duas ideias que se encontram intimamente ligadas, talvez aí resida então a resposta ao forte apelo que senti para criar a narrativa de *Outra Margem*.

A história de vida dos meus tios, que provocou um enorme impacto nos seus familiares mais próximos, existe envolta numa onda de incompreensão, perguntas sem resposta, desgosto e dor difícil de conceber. Ao longo da minha vida, todos os meus familiares mais velhos me deram a conhecer dois indivíduos perfeitamente independentes, comunicativos, trabalhadores e autónomos. As fotografias corroboram esses testemunhos, apresentando-me dois jovens cuidados, sorridentes e aparentemente saudáveis. Porém, os tios que eu sempre conheci afastam-se abruptamente dos relatos, assim como das imagens a que eu tenho acesso. De tal modo que se torna difícil imaginar que os sujeitos anteriores à manifestação da esquizofrenia tenham realmente existido.

Regina Silva refere-se a esta doença como um “transtorno cerebral grave, duradouro e debilitante” (SILVA, 2006, p. 282). Segundo a autora, os primeiros sinais de esquizofrenia surgem geralmente durante a adolescência ou o início da idade adulta, através de “perda de energia, iniciativa e interesses, humor depressivo, isolamento, comportamento inadequado, negligência com a aparência pessoal e higiene” (SILVA, 2006, p. 265), podendo persistir durante semanas ou até mesmo meses antes do aparecimento de sintomas mais característicos da doença. Esses sintomas subsequentes são, por sua vez, “alucinações e delírios, transtornos de pensamento e fala, perturbação das emoções e do afecto, défices cognitivos e avolição<sup>1</sup>” (SILVA, 2006, p. 265). No que diz respeito às alucinações, estas são frequentemente auditivas, mas podem ser também visuais ou até mesmo tácteis. Quanto aos transtornos do pensamento, Silva faz uma

---

<sup>1</sup> Expressão usada em português do Brasil para designar a não iniciação de comportamentos dirigidos a um objetivo; falta de vontade, in *Dicionário inFormal*, <https://www.dicionarioinformal.com.br/avolição/>, consultado a 04 de Março de 2021

distinção entre o seu conteúdo e a sua forma. “Os transtornos do conteúdo do pensamento são os delírios. Os transtornos na forma de pensamento podem ser subdivididos em duas categorias: perturbação intrínseca do pensamento e transtorno na forma como os pensamentos são expressos na linguagem e na fala” (SILVA, 2006, p. 265). Segundo a autora, este último distúrbio pode incluir discurso desordenado, pobreza no conteúdo do discurso, incoerência, pressão da fala, fuga de ideias, fala retardada, mutismo, entre outras perturbações. Quanto aos distúrbios do comportamento, a catatonia<sup>2</sup> é uma das principais características da esquizofrenia, tal como a anedonia<sup>3</sup>.

De acordo com Antonio Quinet, “ao examinarmos a questão da esquizofrenia (...), chama-nos a atenção dois tipos de fenómenos: as alucinações, ou seja, as vozes, e as manifestações corporais de toda a ordem” (QUINET, 2006, p. 111). A respeito das alucinações auditivas, o autor defende que o doente com esquizofrenia alvo deste sintoma encontra-se “fora do discurso”, pois “o que o sujeito ouve são sons que o invadem” (QUINET, 2006, p. 112) e torna-se, assim, mais habitado pela linguagem do que propriamente habitante dela. Como resultado, o esquizofrénico pode ouvir frases que são interrompidas exactamente no momento da sua significação, o seu pensamento pode ser imprevisivelmente interrompido durante o discurso, obrigando a uma paragem da fala, e pode ainda escutar significantes vazios de sentido ou significantes plenos de sentido (QUINET, 2006, p. 111).

Apesar das incertezas em torno das causas da esquizofrenia, a psiquiatria defende que na raiz da doença encontram-se variáveis culturais, psicológicas e biológicas, destacando-se as de natureza genética. “A esquizofrenia é uma desordem hereditária” (SILVA, 2006, p. 267), defende Regina Silva. “Possuir um parente com esquizofrenia é o factor de risco mais consistente e significativo para o desenvolvimento da doença” (SILVA, 2006, p. 267).

Mesmo estando a par de todos estes sintomas, muitas são as questões que surgem ao olhar para um ente querido que ri desmesuradamente sozinho, enquanto balbucia a todo o instante vocábulos impossíveis de decifrar. O que lhe despertará tão profundo riso? Sentir-se-á

---

<sup>2</sup> Síndrome psicomotora, observável sobretudo na esquizofrenia, caracterizada pela alternância de períodos de rigidez física e de hipercinesia, entre outros distúrbios (estupor, obediência automática ao comando, negativismo, etc.), in *Infopédia Dicionários Porto Editora*, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/catatonia>, consultado a 04 de Março de 2021

<sup>3</sup> Falta da sensação de prazer em actos que naturalmente a proporcionam, in *Infopédia Dicionários Porto Editora*, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/anedonia>, consultado a 04 de Março de 2021

feliz? Ouvirá vozes que eu não escuto? Em que mundo habita? O rol de perguntas é interminável, espelho do confronto com o mundo desconhecido onde a esquizofrenia se move e a que só o esquizofrênico tem acesso. A verdade é que nos sentimos estrangeiros perante um familiar que padece de esquizofrenia; por maior que seja o esforço, existe uma fronteira impossível de transpor e que leva à incompreensão do universo físico, psíquico e emocional do outro.

Ainda que posicionados em pontos tão distantes da existência humana, é impossível ignorar o território comum que eu e os meus tios pisamos e nos faz partilhar vários elementos, como os apelidos no nome, a convivência e presença conjunta em variadas ocasiões ao longo do tempo, as ligações a espaços geográficos, as relações afectivas com as mesmas pessoas. Afinal, de acordo com Jacques Lacan, “a família humana é uma instituição” (LACAN, 2003, p. 24), o que lhe confere uma complexidade que ultrapassa a biologia. Não tenho dúvidas de que os meus tios, elementos dessa estrutura que apenas conheço enquanto indivíduos com esquizofrenia, fazem parte da história que me faz ser o sujeito que sou. E essa história, como qualquer outra, pede para ser contada e humanizada.

“A nossa existência já segue de algum modo um enredo prévio, antes mesmo que conscientemente busquemos uma narrativa na qual reinscrever a nossa vida enquanto história de vida” (KEARNEY, 2002a, p. 129). Aqui reside o ponto de partida da reflexão em torno da escrita de *Outra Margem*, exercício assente numa história de vida. Partindo da premissa de que toda a vida é uma história, repleta de inícios, meios e fins, torna-se natural que as narrativas ocupem um papel central no nosso modo de perceber a realidade, estruturar o pensamento e nos entendermos enquanto sujeitos. Tenhamos ou não familiaridade com o mundo da escrita, a nossa vida ergue-se sobre uma estrutura narrativa e as histórias, ouvidas e contadas, estão constantemente presentes no nosso quotidiano. “Quando alguém te pergunta *quem* é que tu és, tu contas a tua história. Ou seja, relatas a tua condição actual à luz de memórias passadas e expectativas futuras. Interpretas o lugar onde estás agora em termos de onde vieste e para onde estás a ir. E assim dás um sentido de ti próprio enquanto uma identidade *narrativa* que perdura e é coerente ao longo da vida” (KEARNEY, 2002a, p. 4).

Tendo em conta esta perspectiva, o espaço temporal assume um papel fundamental para o sujeito na constituição de si mesmo, pois permite-lhe organizar inícios, meios e finais da sua própria história e assimilar a sua vida. Estabelecer essas diferentes etapas sem equacionar a

vertente familiar torna-se uma tarefa difícil, já que é desse núcleo que o sujeito provém e é ele que invariavelmente determina parte do curso dessa narrativa; sem este ponto de partida não haveria história para contar, pois a existência não seria sequer possível. O acto de tomar contacto com a história familiar possibilita, assim, ao sujeito um enquadramento no seu tempo e nas circunstâncias em que está inserido. A fim de percebermos quem somos, entende-se que sintamos a necessidade de conhecer quem de perto nos antecedeu, quem nos cerca e de que modo esses indivíduos e as suas contingências influenciam a nossa própria trajectória. Para além de tudo isto, nenhuma identidade narrativa existe destituída de um leque de personagens que a acompanhe, inclusive desde o berço: afinal, é na relação com o outro que o sujeito se constitui. Nas palavras de Kearney, “enquanto agentes humanos, estamos sempre a prefigurar o nosso mundo em termos de uma vida de interacção com os outros” (KEARNEY, 2002a, p. 129).

Bruno Bettelheim, em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, defende ainda que “enquanto se desenvolve, a criança tem de aprender, passo a passo, a compreender-se melhor a si própria; com isso ficará apta a compreender os outros e, por fim, a relacionar-se com eles por vias mutuamente satisfatórias e significativas” (BETTELHEIM, 2018, p. 10). Não se tratando neste caso do período da infância, creio que *Outra Margem* cumpre semelhante missão à das histórias infantis, ao ajudar-me a compreender-me enquanto sujeito e, por conseguinte, permitir-me olhar de forma mais empática para o outro. A narrativa surge efectivamente como um elemento transformador da vida; um recurso capaz de “pôr a casa interior em ordem” (BETTELHEIM, 2018, p. 12).

Assim, num primeiro plano, creio que, através da criação da narrativa de *Outra Margem*, obedeci à necessidade de contar a minha história, de modo a me compreender a mim mesma enquanto indivíduo inserido num contexto familiar. Do meu ponto de vista, esse contexto caracteriza-se pelo facto de incluir, mais do que a doença mental em si mesma, uma relação próxima entre irmãos subitamente saqueada e transmutada.



Entre todos os grupos humanos, a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura. Embora as tradições espirituais, a manutenção dos rituais e costumes, a conservação das técnicas e do património sejam com ela disputados por outros grupos sociais, a família prevalece na educação precoce, na repressão dos instintos e na aquisição da língua, legitimamente chamada materna. Através disso, ela rege os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, a organização das emoções segundo tipos condicionados pelo ambiente, que é a base dos sentimentos segundo Shand; em termos mais amplos, ela transmite estruturas de comportamento e de representação cujo funcionamento ultrapassa os limites da consciência (LACAN, 2003, pp. 24-25).

Creio que as palavras de Lacan ajudam a justificar a forma como foi o ambiente em que cresci e me formei, no qual nunca existiu discriminação ou negligência face ao doente mental e onde sempre acompanhei de perto os desafios impostos pela saúde e pela doença às relações interpessoais, que me permitiu trabalhar este tema de forma tão íntima e suscitou da minha parte uma entrega tão emocional. Sem o exemplo familiar que tenho, sem a história da *minha* família, o projecto *Outra Margem* jamais existiria conforme foi concebido e nos alicerces em que se ergueu.

John Dewey, reflectindo acerca da arte e da vida, atribui extrema importância ao meio ambiente onde a vida decorre, já que esta tem lugar “não apenas *nele*, mas por causa dele, pela interação com ele”, e defende, portanto, que “a carreira e o destino de um ser vivo estão ligados aos seus intercâmbios com o meio, não externamente, mas sim de uma maneira mais íntima” (DEWEY, 2010, pp. 74-75). Segundo esta perspectiva, a relação com o meio não deve ser ignorada quando falamos de arte e, neste caso concreto, da criação do libreto.

Em suma, a eterna dedicação da minha mãe ao novo Manuel e à nova Filomena que irromperam na sua vida sem aviso prévio, ambos acabando por nela permanecer até hoje, é a grande lição de amor que tiro desta experiência familiar. Contar a minha história pressupõe, sem dúvida, contar a da minha mãe, pois a sua abordagem fez com que eu fosse sempre incluída na vida dos meus tios e influenciou, desde cedo, o meu olhar sobre as pessoas com distúrbios mentais. A escrita deste libreto tornou-se assim uma prática individuante e singularizante, já que, apesar da componente de ficção associada ao projecto, permaneci escrevendo acerca da minha família. A própria imagem que acompanhou o libreto ao longo das várias fases de desenvolvimento, na qual constam a minha mãe e a sua irmã Filomena no interior de um barco a

remos, no rio Zêzere, perto da sua aldeia natal no concelho de Pampilhosa da Serra (Imagem 1), funcionou sempre como a minha bússola e acabou por inspirar outras dimensões do espectáculo, como a música e a encenação. Esta fotografia tornou-se o elemento-guia da minha viagem de criação e autoconhecimento e foi crucial no estabelecimento da relação entre a narrativa ficcional e a história de vida que lhe deu origem.



Imagem 1 - Lúcia e Filomena, Pampilhosa da Serra, 1977

Convém, contudo, ressaltar mais uma vez que *Outra Margem* é um projecto de ficção baseado numa história verídica, o que implica uma distância entre a vida vivida e a vida por mim contada, sob o meu ponto de vista enquanto autora. “As regras da licença poética”, conforme Kearney explica, “são em geral entendidas pelas pessoas sentadas na sala escura de um cinema ou teatro” (KEARNEY, 2002a, p. 134), pelo que a acção que decorre na ópera não diz respeito à vida real da minha mãe e da sua irmã, embora em parte sejam elas, para mim, a estar em palco. Conforme afirma Michèle Leclerc-Olive, “certas experiências são transmitidas com mais força por meio daquilo a que classicamente se chama ficção” (LECLERC-OLIVE, 2020, p. 136).

Justamente a respeito da vida vivida e da vida contada, estas são duas dimensões que não se encontram em pólos divergentes, sem qualquer relação entre si; elas funcionam, sim, como elementos complementares essenciais para o alcance de uma aceção plena da vida - uma

influencia e complementa a outra. Segundo Kearney, as histórias têm a capacidade de reencenar o mundo real, sem o copiar, mas trazendo à tona os seus traços essenciais, o que lhes confere uma riqueza imensurável.

Este poder de recriação mimética mantém uma ligação entre ficção e vida, ao mesmo tempo que reconhece a diferença entre elas. A vida apenas pode ser devidamente compreendida ao ser recontada mimeticamente através das histórias. (...) A vida contada marca uma extrapolação poética dos mundos possíveis que complementam e reformulam as nossas relações referenciais com o mundo real existente antes do acto de recontar (...), o que faz com que, quando regressamos do mundo narrado para o mundo real, a nossa sensibilidade seja enriquecida e amplificada em aspectos importantes (KEARNEY, 2002a, pp. 132-133).

Significa isto que a narrativa se afigura para o sujeito como um olhar novo que lhe permite, com a devida distância face à realidade, senti-la e analisá-la com maior precisão, justiça e saber. As histórias acabam por desempenhar, assim, um papel fundamental para o desenvolvimento psíquico, emocional e afectivo humano, questão que pesou na minha decisão de trabalhar esta narrativa familiar, uma vez que aumentar a sensibilidade do espectador a respeito da condição do doente mental era um dos meus grandes objectivos.

Outra dimensão do *eu* presente neste trabalho esteve relacionada com a necessidade de encontrar um mecanismo capaz de amenizar a mágoa sentida pela condição dos meus tios. Segundo Kearney, na sua génese, “as histórias serviam para tratar tanto do sofrimento físico como psíquico. A dor da perda e da confusão, da morte de entes queridos, clamava por histórias” (KEARNEY, 2002a, p. 6). Neste sentido, ao mesmo tempo que as histórias ajudam o sujeito a posicionar-se no mundo, considerando o seu passado e sonhando com o seu futuro, permitem-lhe também restaurar o presente, ao levá-lo a compreender os factos, assimilar o sofrimento, curar as feridas e fazer o luto. No caso da história que impulsionou este projecto, a morte física não teve lugar, porém acredito que houve uma espécie de luto a ser feito por quem conheceu um Manuel e uma Filomena que não mais existem. Digo *uma espécie de luto*, pois a liberdade de *deixar ir* que o verdadeiro luto implica torna-se difícil de acolher quando o corpo do outro se mantém vivo, ainda que movido por uma alma irreconhecível. Ana Maria Continentino, convocando a visão de Jacques Derrida, explica que o luto, “enquanto afecto e processo que se segue a uma perda, comporta, *ao mesmo tempo, o desejo de guardar o outro*, de conservá-lo junto a si, e o *desejo de deixá-lo ir*” (CONTINENTINO, 2006, p. 126), duas forças que em tensão o tornam impossível

de alcançar. O surgimento da esquizofrenia no seio familiar implicou, sim, um processo de aceitação de apagamento do outro que pressupõe, como a morte, a perda. Porém, no contexto deste projecto, assumindo o papel de autora, sinto que a escrita emergiu como um tratamento, um cuidado, porventura uma cura, e não como uma homenagem *post mortem*. A escrita ajudou-me a compreender, aceitar e procurar uma saída, garantir um futuro. Creio que enquanto o corpo do sujeito amado respirar, quem ama alimentará a esperança de salvar a sua alma.

“Desde o início, as histórias foram inventadas para preencher o vazio dentro de nós, para atenuar o nosso medo e pavor, para tentar dar respostas às grandes questões irrespondíveis da existência: Quem somos nós? De onde nós vimos?” (KEARNEY, 2002a, pp. 6-7). Em suma, podemos considerar que o projecto *Outra Margem* se revelou a oportunidade de ocupar um espaço de sombra na minha esfera familiar, expôr o meu pavor da esquizofrenia na esperança de respostas e oferecer uma resolução a estes irmãos, ainda que ficcional, que me apaziguaria também a mim, enquanto indivíduo próximo que os observa com amor. Apesar de se tratar de um espectáculo dirigido ao público, não deixou também de ser um projecto meu, feito para mim e para os meus. Creio, assim, que estamos perante uma visão das narrativas enquanto ferramenta de cura e cuidado, para quem narra e para quem escuta.

A somar ao propósito de ajudar a humanidade a todos os níveis até aqui referidos, o acto narrativo guarda ainda uma outra virtude, que se prende com a possibilidade única de perpetuar a espécie, mantendo vivos aqueles que já não nos cercam. As histórias têm o poder de preservar a memória dos indivíduos, convocando-os para o presente enquanto entidades detentoras de um protagonismo livre das fronteiras de tempo e espaço, capazes de serem lembrados, falados e, em suma, de existirem. Segundo José Saramago<sup>4</sup>, “escrevemos porque não queremos morrer”. Acrescentaria que escrevemos porque não queremos morrer, nem queremos que aqueles que amamos morram. Por via deste projecto, creio que alimentei o íntimo desejo de ressuscitar uma Filomena que outrora existiu ou convocar a sua memória, o que, mais uma vez, acaba por se revelar um acto de manutenção da dor e um gesto de cuidado para com a alma, conforme procurarei desenvolver mais à frente. Nas palavras de Kearney, “essa função narrativa de tornar presentes coisas ausentes pode servir a um propósito terapêutico” (KEARNEY, 2002a, p. 142).

---

<sup>4</sup> Em entrevista ao jornal *La Provincia*, 11 de Março de 1993

Num outro plano de análise, foi minha intenção inicial com o projecto *Outra Margem* dar voz ao doente esquizofrénico, contar a sua história e, assim, partilhar quem ele é com o outro, neste caso por via do espectáculo operático. Este objectivo socorreu-se muito da ficção, uma vez que, no caso dos meus tios, minha fonte de inspiração, a narração da sua história pelos próprios se afigura como uma tarefa impossível, resultado das perturbações que a doença causa nas suas capacidades de comunicação. O relato do passado, a especulação do futuro e a interpretação do lugar que ocupam hoje, tendo em conta de onde vieram e para onde se dirigem, é um exercício impraticável, tanto para o Manuel como para a Filomena. Em *Outra Margem*, verificamos que a personagem doente é capaz de se expressar verbalmente e, quando tal não se verifica, é a irmã saudável quem narra a sua história. Aqui surge, porém, uma nova questão, pois, ao mesmo tempo que este projecto abre um espaço de partilha da vida do doente com esquizofrenia, essa história de vida, tanto no palco como fora dele, é maioritariamente narrada pelo outro e não pelo próprio.

“Toda a existência humana é uma vida em busca de uma narrativa” (KEARNEY, 2002a, p. 129), reforça Kearney, em *On Stories*. “Todos nós procuramos, quer queiramos quer não, introduzir algum tipo de concordância na discórdia e dispersão quotidiana que encontramos em nosso redor. (...) O impulso de contar histórias é, e sempre foi, o desejo por uma certa ‘unidade de vida’” (KEARNEY, 2002a, p. 4). Esta afirmação parece ser válida para qualquer cuidador que busca motivos e justificações para “arrumar” o caos da fatalidade na sua própria narrativa, como o confronto com uma doença tão avassaladora como a esquizofrenia, mas que significado terão estas palavras do ponto de vista da existência do esquizofrénico? O que sucederá ao sujeito incapaz de conceber ou narrar a sua própria história? Perde-se-á enquanto entidade narrativa? Perderá a sua condição *humana*?

Segundo Quinet, “na esquizofrenia a incidência do significante sobre o sujeito, sobre todo o organismo, é algo que leva esse sujeito ao seu desaparecimento, à cadaverização, à catatonia” (QUINET, 2006, p. 115). Acredito que qualquer indivíduo nestas condições, seja qual for a causa do diagnóstico, se torna destituído de uma parte significativa de si. É certo que permanece ser humano, mas parte da sua humanidade, pelo menos aos olhos de quem o vê a partir do lado exterior à doença, parece extinguir-se. No caso do esquizofrénico, defendo que a “unidade de vida” referida por Richard Kearney é mesmo uma concepção impossível de alcançar, já que a existência se torna fragmentada e a capacidade de criar a sua própria narrativa, de uma forma coerente, se perde. Não parece possível existir unidade na esquizofrenia se o âmago do doente é

tomado por transtornos capazes de o fazerem perder o contacto consigo mesmo e com a temporalidade narrativa em que se constitui.

Convoco neste ponto a visão de Paul Ricoeur, para quem a narrativa corresponde a mais do que uma simples sucessão de eventos; ela é, sim, a ferramenta que os articula e estabelece uma “síntese do heterogéneo”. Este conceito diz respeito à “reunião organizada da variedade de acontecimentos e episódios da vida das personagens (ou das pessoas) numa única história, de modo a que os vários acontecimentos se estruturam numa única configuração narrativa, ganhando com isso um certo sentido, uma inteligibilidade” (SILVA e NAHUR, 2020, p. 68). De acordo com Maria Lucília Marcos, por via da síntese do heterogéneo, “a diversidade dos fins, das causas, dos acasos é reunida sob uma unidade temporal de agir e sofrer” que “inventa deslocamentos e coerências no meio disperso da vida vivida” (MARCOS, 1998, p. 370). Esta capacidade de organização, de atribuição de coerência e de unidade à dispersão da própria vida é justamente o que parece faltar no caso das pessoas que padecem de esquizofrenia. Não temos como saber se a real consciência do esquizofrénico funciona ou não deste modo, contudo, aos olhos do sujeito sem perturbações cerebrais, a identidade narrativa construída sobre um espectro temporal que percorre passado, presente e futuro parece deixar de existir nos casos mais graves e incapacitantes da doença.

Por via deste projecto, tentei assumir esse papel inexequível de dar voz à pessoa com esquizofrenia, tal como o fazem todos os familiares que me narram a infância, a adolescência e o início da idade adulta do Manuel e da Filomena - na impossibilidade de os próprios o fazerem, as suas histórias de vida são contadas pela voz do outro, sob o ponto de vista do outro, pois somos nós, o outro que os cerca, que precisamos de compreender o incompreensível. Para o Manuel e a Filomena, a necessidade de alimentar uma narrativa que dê sentido à sua existência parece não ser mais relevante.

No fundo, hoje entendo que esta ópera não diz respeito à narrativa do esquizofrénico, mas sim à de quem o observa. O meu desejo de criar uma peça em que o doente contasse a sua história não é mais do que uma ilusão, pois o máximo que posso fazer é permiti-lo ser visto. De acordo com Kearney, “a vida está sempre *a caminho* da narrativa, mas não chega lá até que alguém escute e conte essa vida como uma história” (KEARNEY, 2002a, p. 133). Deste modo, posso ter tentado conferir uma lógica, um propósito, uma história com início, meio e fim à

existência dos meus entes queridos, porém, se o fiz, foi para minha própria catarse. A verdadeira narrativa deste projecto não possui a voz de Filomena ou Manuel, mas sim a voz da minha mãe, a minha, a de qualquer familiar impotente que busca resgatar aquele que perdeu o fio condutor da sua própria história e não suporta tal desfecho.

## 2. Alteridade na vida e na ficção: duas margens do mesmo rio

Nas palavras de Luís Martino, “o outro é o mais infinito dos mistérios. E tanto mais misterioso porque é igual a um eu que se constrói e dilui nos atravessamentos da alteridade” (MARTINO, 2016, p. 101). Longo foi o período em que me questionei que pessoas teriam sido os meus tios antes da manifestação da doença psiquiátrica nas suas vidas. O mistério do que foram e são adensa-se ao perceber que a alteridade que os constitui atravessa as barreiras de qualquer relação interpessoal e se barrica dentro das suas próprias mentes, castrando mesmo a troca com um outro físico, tangível, *real* e destituindo-os da possibilidade de assim se constituírem plenamente enquanto sujeitos. O mistério que envolve a sua metamorfose é hoje impossível de desvendar, já que nem o Manuel nem a Filomena são capazes de explicar a transição que ocorreu nas suas vidas e personalidades. Existe, por isso, para mim uma eterna curiosidade envolta nestas duas pessoas.

Se tal fosse possível, escolheria deparar-me com os sujeitos que antecederam a esquizofrenia e, talvez, eu própria resgatá-los, de modo a poder conhecê-los. Nesse sentido, creio que posso ter transportado para a narrativa de *Outra Margem* o profundo desejo de que tal doença não se tivesse abatido sobre a minha família. Perco a conta ao número de vezes que me questionei ao longo da vida: O que mudaria se os meus tios não tivessem adoecido? Seríamos próximos? Eles teriam filhos? O que os apaixonaria? Creio que todas estas questões encobrem a curiosidade relativamente a um *e se* inconcretizável e ao vislumbre de inúmeras possibilidades de novas narrativas, mas também a certeza do desejo de os libertar da doença, *se* tal fosse possível.

Richard Kearney atribui uma importância às histórias tal que considera que, em determinados momentos, “a natureza imita a narrativa” (KEARNEY, 2002a, p. 6). Significa isto que, “graças a um avanço imaginário, a realidade segue o exemplo” da história (KEARNEY, 2002a, p. 6). Creio que, em certa medida, esta situação se verificou ao longo do projecto, uma vez que, ao trabalhar sobre algo tão íntimo, vejo agora que tentei protagonizar indirecta e inconscientemente um resgate, tal como Orfeu e Lúcia o fizeram. Ao não quebrar a ligação emocional com as personagens, ao sentir sempre que escrevia sobre a minha família, ao unir a sua fotografia ao libreto, deixei que a ficção comandasse a realidade. A tal ponto que, quando



chegou o momento de partilhar a história com a restante equipa criativa e assistir aos primeiros exercícios de encenação em workshops da ENOA, senti que mãos estranhas *me* roubavam a Lúcia e a Filomena, dando-lhes um destino que fugia ao meu controlo e às minhas intenções.

Esta é, sem dúvida, uma vertente da alteridade que caracteriza o projecto *Outra Margem*, uma vez que realidade e ficção se enleiam uma na outra e eu, enquanto autora emocionalmente envolvida nestes dois mundos, me encontro imersa na complexidade dessas fusões. Creio que todas as dimensões da alteridade - tanto na narrativa ficcional do libreto como na história familiar que a inspirou, tanto dentro como fora do palco - merecem ser equacionadas neste trabalho, pois complementam-se num universo de experiências que engloba a autora, as pessoas reais, as personagens e o projecto como um todo.

Conforme referido anteriormente, tornou-se difícil para mim, ao longo da elaboração do libreto, dissociar as personagens Lúcia e Filomena das pessoas que são a minha mãe e a minha tia. Criar esta narrativa traduziu-se em fomentar o seu encontro, quebrar as barreiras da esfera privada, alargar as suas vozes à esfera pública e aconchegar-me na ilusão de eu própria fazer parte dessa reunião familiar em que poderia escutar o que a Filomena nos tem a dizer. À semelhança da carta, que na génese se constitui como um elo de ligação, mediando as ausências e encontrando a sua finalidade no distanciamento dos sujeitos, também o libreto desta ópera se tornou o objecto capaz de me fazer alcançar a minha familiar ausente, escutando-a de uma forma que na realidade não é possível.

“A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem a dirige”, defende Michel Foucault. “E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas actividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 1992, pp. 149-150). No caso de *Outra Margem*, verifica-se um nível de (des)encontro distinto do da missiva, uma vez que o destinatário ideal está, em certa medida, ausente para sempre. Neste projecto é assim convocada uma presença da ausência, que é, sem dúvida, instaurada pela música, pela encenação e também pela escrita ficcional. Contrariamente à escrita epistolar, a ficção funciona como o único recurso capaz de me fazer chegar ao âmago da Filomena, o que reforça a ideia de que as histórias aproximam afectivamente o sujeito a si mesmo e ao outro, nem que seja a um nível simbólico, como é o caso.

De acordo com Foucault, “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Ao propor-me criar uma narrativa inspirada na minha família, sem omitir em nenhum momento esse aspecto, creio que, para além de me entregar à vulnerabilidade que me liga a esses vínculos familiares, estendi essa alteridade ao público, que passou a ser o verdadeiro receptor desta missiva, desta história. A meditação enquanto processo individuante e singularizante que a escrita me proporcionou torna-se, assim, um acto de partilha para com o espectador. No fundo, é a esse outro que eu me mostro e dou a ver. Conforme Richard Kearney defende, ao narrarmos os nossos pensamentos ou vivências, estamos sempre a endereçá-los a alguém, seja a um alter ego, a Deus ou ao público. Assim, contar uma história é em si mesmo um gesto de alteridade, já que implica que nos dirijamos a um outro. “São necessários dois para a história” (KEARNEY, 2002a, p. 45).

Estabelecendo ainda um paralelismo com a epístola, que percorre uma distância de espaço e tempo, ficando refém dessa mesma distância, creio que situação idêntica sucede com este trabalho. O projecto *Outra Margem*, sendo inspirado num caso verídico, tornar-se-á um olhar para trás e, nesse sentido, guarda o poder de não deixar esquecer o passado, que congela. Deste modo, podemos considerar que “a narrativa é (...) uma das mais eficazes respostas às falhas de memória” (KEARNEY, 2003, p. 179). De facto, é possível assistir no próprio libreto a uma constante evocação da memória por parte da autora e dos seus pares, fruto das minhas vivências e das que me foram narradas, já que muitas das lembranças evocadas pelas personagens me foram efectivamente transmitidas pela minha mãe. Essa memória individual torna-se então partilhada com o público, por via da narrativa.

De acordo com Paul Ricoeur, “as lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas” (RICOEUR, 2014, p. 157). Esta perspectiva permite que o tópico da memória na vida vivida se estenda ao universo da ficção, uma vez que a personagem Lúcia se socorre constantemente das lembranças enquanto ferramentas capazes de suscitar uma memória compartilhada entre si e Filomena. A memória funciona, aliás, como a força motriz da narrativa ficcional, já que toda a acção se encontra erguida sobre este elemento. Recuperar a saúde da irmã por via da evocação da memória é, afinal, a estratégia usada pela protagonista.

Ricoeur acrescenta que “é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo” (RICOEUR, 2014, p. 108). Este decurso temporal em duplo sentido ancorado na memória torna-se claro no projecto por via da personagem Lúcia, uma vez que a viagem das duas irmãs à aldeia natal surge como a tentativa de recuperação de um outro preso no passado e, assim, a evocação da memória ilustra o desejo de uma concretização do que já foi no momento presente, que não é vivido na sua plenitude, pois encontra-se assombrado pela esperança de um futuro transformador.

*Quero imaginar que, nesta hora, toda a natureza se expande também, na esperança que te lembres dela. Que te lembres de ti.*

Sentimos assim que Lúcia vive num limbo, entre passado e futuro, já que o presente é um tempo de inquietude e a expectativa do resgate da Filomena conservada na infância partilhada é o seu grande desígnio por conquistar. Na verdade, sabemos que o tempo avança sem hipótese de retrocesso, logo não mais existe ou existirá o sujeito anterior à esquizofrenia. “O tempo, como organização da mudança, é crescimento, e o crescimento significa que uma série variada de mudanças entra nos intervalos de pausa e repouso, de conclusões que se tornam os pontos iniciais de novos processos de desenvolvimento” (DEWEY, 2010, p. 90).

Situação não muito distinta vive Filomena, para quem a passagem do tempo parece ter ficado comprometida, já que os eventos traumáticos do passado dominam por completo a sua condição actual. Num caso ou noutro da história, o passado mina o presente e surge como o tempo fulcral da existência, associado a um espaço físico, o lugar de destino da viagem das duas irmãs. Enquanto que para Lúcia regressar a “casa” significa recuperar o passado feliz, para Filomena trata-se de revisitar um cenário de dor, perda e trauma.

Regressar a um lugar da infância muito tempo depois, de acordo com John Dewey, transpõe o passado para o presente e leva a que a continuidade do tempo externo expanda a ordem e a organização vitais da experiência (DEWEY, 2010, p. 91). Assim, a energia das lembranças de Lúcia e Filomena suplanta a clareza do olhar e do sentir no agora. “Mesmo quando não estamos exageradamente ansiosos, não desfrutamos o presente, porque o

subordinamos àquilo que está ausente” (DEWEY, 2010, p. 82). Deste modo, as lembranças do passado e as expectativas do futuro convertem frequentemente a experiência feliz do momento presente num ideal estético. “Somente quando o passado deixa de perturbar e as expectativas do futuro não são aflitivas é que o ser se une inteiramente com o seu meio e, com isso, fica plenamente vivo” (DEWEY, 2010, p. 82).

Conforme já percebemos, os desafios da alteridade estão subjacente ao acto de criação deste projecto, mas estendem-se à própria narrativa ficcional de *Outra Margem*. É impossível ignorar, desde logo, a viagem que Lúcia e Filomena fazem para o mundo da ficção, como resultado de um processo de transferência levado a cabo por mim, que conservei referências ligadas à minha mãe e tia na narrativa ficcional. Isto torna-se claro na relação entre as duas personagens, mas também noutros elementos da história, como a viagem no rio, o barco enquanto meio de transporte, o ambiente natural onde a acção decorre, as alucinações demoníacas de Filomena ou as práticas rurais ancestrais narradas pelas duas mulheres. Há uma série de informações na ficção que dizem respeito à minha família e ao seu lugar de origem, o que reforça a ligação da ficção aos factos reais e, por sua vez, a relação entre a vida vivida e a vida contada.

Na ficção, a alteridade é exercida através de jogos de luz, ora revelada ora encoberta, fruto dos desafios que a esquizofrenia impõe neste campo, seja do ponto de vista da relação do sujeito consigo mesmo ou na sua relação com o outro. Esses lugares de claridade e penumbra ilustram a complexidade de uma alteridade assente na ausência, já que as personagens tornam-se elas próprias luz e sombra uma para a outra. Filomena está fisicamente presente na acção, mas a singularidade que a habitou um dia encontra-se extinta, facto que não é aceite pela irmã, que insiste na busca pela Filomena desassombrada, anterior à doença.

*Lembras-te dessa alegria, Filomena? Foi aqui que a deixaste?*

Lúcia ilustra a recusa da perda e a não aceitação do luto, face ao corpo vivo da irmã. Segundo Ana Maria Continentino, “o desejo de conservar na memória desencadeia o processo de interiorização idealizante do outro, de apropriação; encerrado em mim como memória, recordação, o outro vive em mim, mas perde aquilo que o faz outro, a sua inacessibilidade” (CONTINENTINO, 2006, p. 126). Lúcia parece, assim, apropriar-se de uma Filomena que mantém viva dentro de si, mas que, apesar de todos os esforços, não pode mais alcançar no corpo

do outro, pois é na sua própria interioridade que ela jaz. Na visão de Melanie Klein, esta situação assemelha-se efectivamente ao processo vivido por alguém que perde um ente querido, pois “o indivíduo de luto obtém um grande alívio ao recordar a bondade e as boas qualidades da pessoa que acaba de perder. Isso deve-se em parte ao conforto que sente ao manter o seu objecto amado temporariamente idealizado” (KLEIN, 1996, p. 398). Por outro lado, se Filomena se revela sombra inacessível para Lúcia, também esta assume esse papel para a doente, já que as alucinações parecem ser o brilho capaz de captar verdadeiramente a sua atenção. Não julguemos, porém, que Filomena se encontra destituída de alteridade, pois esta apenas assume novos contornos no seu mundo: as alucinações visuais e auditivas tornam-se o *verdadeiro* outro, em relação com o próprio sujeito. Isto acontece, por exemplo, por via das figuras de Matias e fantasmas, que Filomena vê, e do rio, que Filomena escuta. Em suma, a relação entre ambas as personagens é, assim, pautada pela divergência.

No reforço das singularidades que marcam a alteridade na história ficcional, é a música que assume um papel crucial, tal como seria pretendido num espectáculo de ópera. A escrita narrativa guarda, assim, a particularidade de não se destinar a uma leitura silenciosa; trata-se de uma escrita destinada ao corpo, concebida para ser encenada, cantada e lida em voz alta. Neste ponto, convoco novamente a visão de Dewey, para quem a arte se une à experiência e denota um processo de fazer ou criar. “A arte envolve moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos na dança”, defende. “Toda a arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vista à produção de algo visível, audível ou tangível” (DEWEY, 2010, p. 126).

Neste sentido, o compositor Nuno da Rocha optou desde logo por marcar as posições ocupadas pelas duas personagens atribuindo-lhes formas distintas de comunicar - deste modo, Lúcia fala, enquanto Filomena canta. Por esse motivo, Lúcia é interpretada por uma atriz, enquanto Filomena é interpretada por uma soprano. Este é um dos aspectos musicais mais marcantes do projecto, que instaura a presença dos dois universos distintos habitados pelas irmãs: a sanidade e a insanidade, a saúde e a doença. Embora seja impossível compreender verdadeiramente a esquizofrenia, as fronteiras que delimitam um mundo e o outro não deixam de ser ténues, na medida em que dão espaço a que o sujeito em tempos considerado saudável se revele doente, como foi o caso dos meus tios. Para além disso, o esquizofrénico também pode

experienciar momentos de lucidez em que o outro parece ser luz, em vez de sombra; para ilustrar essas ocasiões, por vezes Filomena fala, em vez de cantar.

O clímax do espectáculo explorará exactamente esta questão, pois corresponde ao momento em que as irmãs quebram a barreira que delimita a sua própria realidade de acção e percepção do mundo e pisam o terreno onde a outra está inserida. Porém, nesse instante em que surge a esperança de Filomena conseguir escapar do mundo cantado da esquizofrenia ao começar a falar, é Lúcia quem se dirige a ele, deixando de falar e começando a cantar. Percebemos, então, a verdadeira fragilidade que pauta a mente humana e que as personagens vivem num desencontro que torna impossível a hipótese de resgate. Em suma, o projecto exalta a empatia, ao revelar que o lugar que o outro ocupa pode tornar-se o lugar ocupado por mim também e que, portanto, é urgente combater a discriminação da pessoa com doença mental. Nas palavras de Martino, “a humanidade do outro recorda-me da minha humanidade, colocando-nos numa relação de responsabilidade: a sua luminosidade, como a sua sombra, é também a minha” (MARTINO, 2016, p. 106). E convocando ainda o poder das histórias e das suas personagens, Kearney acrescenta que o “poder de empatia com seres vivos que não nós mesmos (...) é um teste supremo não só de imaginação poética mas também de sensibilidade ética” (KEARNEY, 2002a, p. 139).

Para além de delimitar de forma muito eficaz a realidade de uma e outra personagem, a música de Nuno da Rocha tem ainda a capacidade de ilustrar a alteridade que povoa Filomena. O rio, elemento central na história que assume praticamente o papel de terceira personagem, ganha vida por via da música. Embora não exista fisicamente um rio no palco, as três vozes infantis do coro da orquestra convocam a presença desse elemento, que é escutado apenas por Filomena. O sintoma de esquizofrenia é revelado ao espectador de forma quase corpórea, já que este não vê o rio mas ouve-o, tal como a esquizofrénica, e assim percepção o impacto que as alucinações auditivas têm para a personagem, assim como todo o universo de paranóias que a ocupam. Papel semelhante desempenham os ruídos de metais ou de vidros a serem partidos, que irrompem pela mente da doente de forma estridente. No fundo, a música permite ao público experienciar a esquizofrenia de Filomena e dar conta dos outros que a invadem, perseguem e desestabilizam. Nas palavras de Kearney, as histórias alteram-nos “ao nos transportar para outros tempos e lugares, nos quais podemos experimentar as coisas *de outro modo*” e concentrando “o poder de saber como é estar no lugar, na cabeça, na pele de outra pessoa” (KEARNEY, 2002a, p. 137). No

caso de *Outra Margem*, a música alia-se à escrita e reforça intensamente esta capacidade - a música, tal como a narrativa, conta uma história.

À semelhança da música, a encenação do espectáculo também contribui para a manifestação da alteridade na narrativa ficcional. O encenador Pedro Ribeiro socorreu-se do vídeo para instaurar a presença desse terceiro elemento, o rio, que interage com Filomena. Antes mesmo da música, é o vídeo que apresenta este elemento ao público, contextualizando geograficamente a história e permitindo ainda perceber que as duas personagens se deslocam de barco, numa clara alusão à fotografia já mencionada. À medida que a acção se desenrola, as imagens aquáticas são tomadas por árvores, que representam o ambiente natural em que a acção decorre e que potenciam as alucinações da doente. A expressão corporal de Filomena, extremamente reactiva e dramática face a um outro que não vemos, reforça as peculiaridades dessa alteridade que a habita. Por via da encenação, o espectador é confrontado visualmente com uma falha na relação interpessoal: enquanto Lúcia procura aproximar-se da irmã, puxá-la para si e interagir com ela, Filomena dirige-se aos outros frutos das suas alucinações. Essa alteridade esquizofrénica ganha então uma forte expressão física, que complementa e enriquece tanto o texto como a música.

Saliento as posições das personagens na abertura da performance, momento em que Filomena surge virada de frente para o público e Lúcia voltada de costas para o mesmo. Esta escolha ajuda a definir os lugares que uma e outra personagem ocupam, uma vez que as suas posturas face ao mundo em redor são distintas, o que revela a disparidade na forma como partem para esta viagem. O que atrai a sua atenção, para onde se inclinam, o que vêem, o seu ânimo face aos estímulos em redor é diferente no caso de uma e outra e esse aspecto marca, desde logo, o lugar das personagens na narrativa. Aqui percebemos que é Filomena quem chega de frente para a plateia, concentrando em si a atenção do espectador; afinal, é por ela que esta aventura tem lugar.

Em todas estas componentes do espectáculo, existe justamente uma figura que não se pode desconsiderar: aquele com quem a história é partilhada, o espectador. Segundo Jacques Rancière, “não há teatro sem espectador” (RANCIÈRE, 2014, p. 8), embora o papel deste elemento tenha vindo a sofrer acusações sob o ponto de vista de pensadores, críticos e artistas -

“ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2014, p. 8).

Para o autor, a intenção por parte dos criadores de transmitir uma mensagem ou passar uma lição através da performance encobre a ideia de instrução do espectador. “[O artista] quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs na sua dramaturgia ou na sua performance. Pressupõe sempre a identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2014, p. 18). Contudo, para além da distância que existe entre o artista e o espectador, Rancière identifica ainda o distanciamento inerente ao próprio espectáculo entre a concepção do artista e a compreensão do espectador acerca do mesmo. Desta forma, a performance “não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador”; em vez disso, é algo que flua entre ambos sem pertencer a nenhuma das partes, susceptível a todas as sensações e interpretações e livre de uma transmissão fiel, afastando, desde logo, qualquer relação entre causa e efeito (RANCIÈRE, 2014, p. 19).

Esta visão parece derrubar o cumprimento da minha missão de passagem de valores de empatia ou aceitação aos espectadores de *Outra Margem*, já que eu não detenho o poder de provocar tais sentimentos ou conversão junto da audiência. Embora mantenha um certo sentimento de posse relativamente a Lúcia e Filomena, o espectáculo em si mesmo, ao tornar-se um objecto autónomo, leva as personagens, a história e todas as componentes artísticas que engloba para uma dimensão de sentimentos, pensamentos e apropriações de terceiros que eu não controlo. A própria ligação que eu estabeleci com este projecto é indicativa de que nenhum espectador fora da minha esfera familiar poderá saber exactamente o que eu sei, se só eu conheço a história lhe deu origem e nele encontro a Lúcia e a Filomena da vida vivida. Dificilmente alguém acolherá *Outra Margem* com a carga emocional com que eu o faço.

John Dewey, por sua vez, reflecte sobre o abismo estabelecido entre a arte e a vida, o produtor e o consumidor, a experiência do quotidiano e a experiência estética. Segundo o autor, a arte não deve ser isolada da “experiência do curso comum ou rotineiro das coisas”, pois “até uma experiência tosca, se for genuína, está mais apta a dar uma pista da natureza intrínseca da experiência estética do que um objecto já separado de qualquer outra modalidade da experiência” (DEWEY, 2010, p. 70). Para Dewey, ir contra esta visão, “afecta profundamente a prática da



vida, afastando percepções estéticas que são ingredientes necessários da felicidade ou reduzindo-as ao nível de excitações compensatórias transitórias e agradáveis” (DEWEY, 2010, p. 69).

Dewey defende assim que, para compreender uma obra de arte, é necessário que o espectador ou observador crie a sua própria experiência - acto que “deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original” (DEWEY, 2010, p. 137). Significa isto que ambas as figuras se devem manter ligadas, de modo a ser realizada, por parte do espectador, uma ordenação dos elementos semelhante ao processo vivido pelo criador da obra. Deste modo, a figura do artista não deve ser desconsiderada quando o espectador se depara com a performance, pois, apesar das distâncias identificadas por Rancière, o criador e as suas circunstâncias fazem parte da essência do objecto artístico. Segundo esta perspectiva, o meu contexto familiar, a partir do qual *Outra Margem* surgiu, importa à compreensão da ópera. “Sem um acto de recriação, o objecto não é percebido como uma obra de arte” (DEWEY, 2010, p. 137).

Este acto de criação da experiência identificado por Dewey parece unir-se em certa medida à visão de Rancière quando este, rompendo com a dicotomia actividade/passividade, defende que o espectador, aparentemente distante, tem um papel activo enquanto intérprete do espectáculo. “Ele observa, selecciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa na performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). Desta forma, tal como libretista, compositor, encenador ou actor interpretam, de forma única e individual, a obra, assim o fazem também os espectadores, tendo por base o que lhes é apresentado, mas também as suas referências e a sua própria história de vida. Dewey, por sua vez, alerta para a importância de o espectador ser capaz de mergulhar na obra. “Quando somos apenas passivos diante de uma cena, ela domina-nos e, por falta de actividade de resposta, não percebemos aquilo que nos pressiona. Temos de reunir energia e colocá-la num tom receptivo para *absorver*” (DEWEY, 2010, p. 136).

Para Rancière, a compreensão desta aceção por parte do artista deve levar a que este entenda que “talvez eles [os espectadores] saibam o que é preciso fazer, desde que a performance

os tire da sua atitude passiva e os transforme em participantes activos de um mundo comum” (RANCIÈRE, 2014, p. 16). Entendo, assim, que existe uma certa responsabilidade por parte dos criadores em conceber espectáculos que estimulem a interpretação, o pensamento crítico e, se tal se justificar, a conseguinte mudança de posições e atitudes. Mais do que ambicionar a implantação de uma ideia concreta na mente do espectador ou de um sentimento no seu coração, enquanto autora, devo estar desperta para a importância de a minha história suscitar reflexões e emoções naquele que assiste, porém liberta do dogma de conseguir controlar essa transmissão tal como a idealizo e os impactos que ela terá no mundo comum que eu e o espectador partilhamos. “Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o director de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa actividade de passividade” (RANCIÈRE, 2014, p. 16). Ultrapassada essa distância, o âmago da acção do espectador é algo que está fora do meu domínio enquanto libretista, porém a dimensão estética não deve ser descurada no acto de criação. “Para ser verdadeiramente artística, uma obra também tem de ser estética - ou seja, moldada para uma percepção receptiva prazerosa”, afirma Dewey. “O artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (DEWEY, 2010, p. 128).

Tais temas ligam-se ao tópico da subjectividade, na medida em que, estando perante uma mesma performance, cada espectador a interpretará de forma única, singular e porventura a integrará enquanto ferramenta fecunda à constituição de si mesmo. Rancière desconstrói, assim, a ideia de que o teatro é, por si só, comunitário, ao defender que o público não se traduz de forma simplista numa massa colectiva, mas sim num grupo de vários indivíduos autónomos que podem usar a força de todos para criar a sua própria trajectória. Falamos do “poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2014, p. 20). Entramos assim, mais uma vez, no campo da alteridade, onde o outro é um eu que se constrói face às contingências da sua própria existência. Deste modo, é possível identificar uma igualdade na condição de espectador e uma singularidade nessa mesma condição.

Regressando ao campo da encenação de *Outra Margem*, podemos hoje considerar que o trabalho realizado no último laboratório do projecto, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, consistiu numa abordagem bastante tradicional de contar a história. O encenador Pedro

Ribeiro optou por fazer uma representação da narrativa muito colada ao mundo físico tal como ele é na vida real, valorizando uma visão muito mais material do que mental, ou seja, com um olhar mais externo à doença do que propriamente na direcção da interioridade dos indivíduos e à sua dimensão psíquica, à luz da alteridade. Em certa medida, essa escolha pode ser comparada à posição do mestre transmissor de um conhecimento estanque ao espectador passivo apontada por Rancière.

Ao longo desta reflexão, surgiu o desafio de pensar que outras formas, porventura menos rígidas, poderiam ser usadas para apresentar ao espectador as dicotomias que regem esta narrativa e permitir-lhe um contacto mais profundo com o universo da doença mental. Uma opção nesse sentido seria tirar partido do espaço físico que é a sala de espectáculo e dividi-la, criando uma fronteira entre dois espaços e fazendo com que os lugares ocupados pelos próprios espectadores marcassem os dois universos que estão em jogo na peça - dimensão que na actual abordagem mais tradicional não é aprofundada. Por via de uma encenação capaz de representar o campo mental no espaço físico do teatro, os espectadores poderiam ser aliciados a entrar de facto nos dois mundos que integram *Outra Margem* - o mundo cantado, de insanidade, e o mundo falado, de sanidade. No fundo, tratar-se-ia de pensar em explorar uma encenação mais *esquizofrénica*, que fosse ao encontro não só da música, mas da verdadeira complexidade e fragmentação humana que caracteriza este distúrbio. Por essa via, creio que a possibilidade de suscitar uma posição crítica por parte do espectador seria muitíssimo reforçada, já que ele se tornaria parte integrante da performance. Enquanto membro de uma equipa criativa atenta à dimensão artística mas também à componente estética da obra, creio que ainda há um caminho a percorrer no sentido de levar o espectador a recriar de forma mais bem sucedida a sua experiência neste espectáculo.

Por fim, embora ainda não esteja musicado ou encenado, gostaria de regressar à narrativa e fazer referência ao final do libreto de *Outra Margem*, já escrito. Nesse momento, Filomena volta a entrar no rio e parte no barco, como que mergulhando na sua condição, e Lúcia mantém-se no local onde a acção decorreu, entregue ao fracasso, à solidão, à alienação. A não aceitação da condição da irmã, a *espécie de* luto que se recusa a fazer, fica espelhada nesse instante final em que a mulher do presente se mantém presa ao lugar do passado, incapaz de se mover para o futuro. Para além de tudo isso, após o choque da descoberta da causa da perturbação da irmã, Lúcia canta, semeando a dúvida acerca da sua própria saúde mental.

Independentemente das opções musicais ou de encenação que venham a ser tomadas, é este caminho, inconcebível para Lúcia, que a escrita enquanto terapia, cuidado e cura me permite hoje percorrer.

### **3. A escrita como terapia, cuidado e cura**

Segundo Maria Augusta Babo, “a subjectividade dá-se em determinados lugares de emergência do próprio; mais do que uma origem, um destino ou uma essência, a subjectivação é, antes, um processo e um trabalho que implica individuação e construção do próprio” (BABO, 2019, p. 49). Entendo, pois, que escrever um libreto inspirado na história da minha família se tornou uma actividade de subjectivação, uma vez que me permitiu procurar e desenvolver o meu lugar de afirmação enquanto filha, sobrinha e cidadã. O resultado final é um espelho da conjectura familiar em que nasci, das relações que me foram possibilitadas no âmbito desse ambiente e dos questionamentos que me foram surgindo e moldando ao longo do meu crescimento, por via do contacto com um outro que, apesar de não ser eu, é uma instância fundadora do eu e que, por isso, sinto como guardando protagonismo no que são as raízes da minha história de vida.

Embora a escrita do libreto tenha uma vertente técnica que pretende responder ao propósito concreto de servir a um espectáculo, o desenvolvimento da história para esta ópera de câmara deu-me a oportunidade de reflectir acerca da esfera familiar em que me encontro inserida, daqueles que me rodeiam e até sobre mim mesma. Se por um lado procurei suscitar a reflexão do outro acerca da pessoa com doença mental e das fronteiras que separam o que consideramos ser a sanidade e a insanidade, a lucidez e a loucura, por outro lado também eu, transportando a minha realidade para o exercício de escrita, embarquei numa viagem rumo ao meu universo interior, em construção. Todo este processo esteve, assim, intimamente ligado à temporalidade e às contingências de que a vida é feita, o que o torna passível de análise também à luz das práticas de subjectivação, que, segundo Babo, “levam geralmente a modificações da existência, a experiências de vida e à ocupação do tempo quotidiano que passa a ser muito vigiado, muito regulado” (BABO, 2019, pp. 54-55).

Na minha opinião, podemos entender estar perante uma escrita transformada em técnica de cuidado de si, uma vez que este trabalho reflecte a minha história enquanto familiar de pessoas com doença mental e tornou-se uma forma de expressão absolutamente ligada às minhas vivências, aos meus pares, ao meu quotidiano, à minha interioridade. Importa, contudo, ressaltar que os contornos deste cuidado, que incide sobre um sujeito moderno, se diferenciam dos da

génese dessa prática originária na antiguidade clássica. No fundo, em *Outra Margem* o cuidado de si assume um distanciamento face ao conceito conforme Michel Foucault o concebeu; embora assente nas premissas dessa génese, apresenta diferenças e deve ser analisado à luz da modernidade e das circunstâncias que me rodeiam enquanto sujeito.

Regressemos num primeiro momento a esse período, onde a noção de cuidado de si (*epiméleia heautôu*) é tida como uma “arte de viver” (FOUCAULT, 2006, p. 253), isto é, um conjunto de acções quotidianas que pressupõe que o sujeito se ocupe e preocupe consigo mesmo, que faça de si próprio um objecto de análise e cuidado. “Fazer arte será então mais da ordem do viver, uma arte do viver, do que uma arte objectualizada” (BABO, 2019, p. 49), escreve Babo. “A arte (...) prefigura-se nos próprios processos do viver” (DEWEY, 2010, p. 92), defende Dewey. Embora analisando questões distintas, as perspectivas dos dois autores podem servir de ponto de partida para esta temática, pois convocam um favorecimento do papel da experiência e da vida quotidiana no caminho da evolução, da obra de arte, da plenitude do sujeito.

Esta atitude do viver de que falamos requer uma conversão do olhar do exterior para si mesmo e, nesse sentido, “o cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2006, p. 14). O cuidado de si engloba, ainda, uma dimensão prática que implica tempo, isto é, actividades regulares exercidas consigo mesmo que levam a que o sujeito se cumpra, no sentido de se conhecer, revelar, modificar, aceitar, crescer, tornar feliz. Falamos de um “aperfeiçoamento do si mesmo através desse cuidado dispensado a si” (BABO, 2019, p. 55), nas palavras de Babo. O cuidado de si tem, portanto, um sentido positivo, à semelhança do papel desempenhado pelas histórias na vida das pessoas. “Refiro-me à ideia de que as histórias nos alteram, ao nos transportar para outros tempos e lugares, onde podemos experimentar as coisas *de outro modo*” (KEARNEY, 2002a, p. 137).

Foucault defende o cuidado de si enquanto o cuidado da alma, que guia a conduta do indivíduo na relação consigo e, por consequência, com os outros. Trata-se, segundo o autor, de uma forma de estar na vida, de uma atitude “para consigo, para com os outros, para com o mundo” (FOUCAULT, 2006, p. 14), que pode incluir rotinas ligadas a cuidados alimentares, exercícios físicos, leituras, meditações, exames de consciência, entre outras. Não falamos aqui de técnicas singularizantes, que envolvam uma atitude autobiográfica ou reflexiva; “este si mesmo

passa antes por uma atenção, uma vigilância que não é censória mas antes diligente, às práticas do quotidiano, tanto do corpo, como da mente, no exercício meditativo que lhe é requerido e para o qual concorre a escrita e as actividades que a envolvem, como sejam, por exemplo, a leitura e a escuta” (BABO, 2019, p. 50). A escrita em *Outra Margem* diferencia-se desta génese, desde logo porque se destina a uma difusão pública, ao contrário, por exemplo, dos *hypomnemata*, cadernos de anotações pessoais que na antiguidade clássica permitiam, por via da leitura ou de exercícios de memória, aceder ao que foi dito ou feito por quem escrevesse, ou por outros, e recordá-lo. Ainda assim, a escrita deste libreto parece desempenhar uma função semelhante, na medida em que proporciona uma reflexão acerca do outro para a constituição de mim mesma; escrevendo sobre o outro, medito sobre mim e transformo-me. Desse modo, a escrita manifesta-se igualmente enquanto prática criadora do sujeito.

É curioso, ainda, constatar que existe uma raiz comum aos *hypomnemata* e a este projecto de ópera que se prende com o desenvolvimento de uma escrita pessoal baseada em tomar notas “de leituras, de conversas, de reflexões” (BABO, 2019, p. 64). Independentemente de manter uma rotina regular de escrita no meu dia-a-dia, a criação deste libreto partiu, de facto, da anotação de apontamentos como esses (as lembranças da minha mãe, por exemplo), que funcionaram como estágio preparatório para o desenvolvimento do projecto. “Trata-se de ensaiar o pensamento num local propício a ser o laboratório do espírito” (BABO, 2019, p. 64). Uma outra semelhança prende-se com a fusão entre escrita e leitura nos dois casos; apesar de a escrita dos *hypomnemata* consistir num exercício solitário, podia acontecer ser lida por ou para o outro, tal como derivar daquilo que foi ouvido. O mesmo acontece com o libreto, que se destina a ser memorizado, cantado, declamado e que, portanto, contempla essa dimensão intersubjectiva.

Embora possa parecer individual e solitária, esta atitude de atenção, zelo e meditação face à alma não o é. A transformação que o sujeito protagoniza, por via do cuidado de si, acaba por afectar também a sua relação com o outro. Para além disso, esta prática de vida manifesta-se por via de uma relação de alteridade, ou seja, trata-se de uma prática individuable que pressupõe o vínculo a um outro indivíduo. “O cuidado de si é, com efeito, algo que, (...) tem sempre necessidade de passar pela relação com um outro que é o mestre”, refere Foucault. “Não se pode cuidar de si sem passar pelo mestre, não há cuidado de si sem a presença de um mestre” (FOUCAULT, 2006, p. 73). Este mestre, por sua vez, mais não é do que aquele que assegura o cuidado que o sujeito tem consigo mesmo. No meu caso, considero que várias pessoas

assumiram o papel de mestre ao longo deste trabalho. Nicholas McNair foi uma dessas pessoas, pelo constante acompanhamento e apoio prestados ao longo de viagens, workshops e apresentações do projecto, defendendo sempre a relevância da criação de uma ópera centrada no tópico da doença mental. Gonçalo M. Tavares assumiu igualmente o papel de mestre, ajudando-me a identificar os principais problemas do texto narrativo, a corrigi-los e a colocar-me as questões que, no fundo, eu precisava de fazer a mim mesma, de modo a guiar com sucesso o curso da história.

De acordo com Foucault, “desde Platão e sobretudo nos movimento neoplatónicos”, o cuidado de si torna-se algo permanente, “coextensivo à vida” (FOUCAULT, 2006, pp. 106-107). Nesse sentido, pressupõe que o sujeito caminhe em direcção ao interior de si mesmo, se volte para si. Isto é, obedecendo a uma ideia de percurso circular, as práticas de cuidado de si prevêm que o sujeito se desloque em direcção a si, retornando a si mesmo. O autor recorre à metáfora da navegação para ilustrar este exercício de retorno (FOUCAULT, 2006, pp. 302-303).

Na navegação é percorrido um trajecto de um ponto a outro e essa deslocação tem uma meta que, por um lado, constitui um porto seguro e que, por outro, é o lugar de origem, a pátria, o lar. Essa trajectória assemelha-se a uma odisseia em direcção a si, sendo que há riscos implícitos a essa viagem, o que nos faz ambicionar chegar ao porto inicial; ainda assim, é ela que “nos conduz ao lugar de salvação”. De modo a zelar pelo sucesso da viagem e pelo regresso ao lugar de origem, o navegador tem de dominar uma técnica, da mesma forma que o sujeito necessita de adoptar a já referida arte de viver. Segundo Foucault, esse retorno é o objectivo final de qualquer prática de cuidado de si. “Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objecto de prazer. Não somente se contenta com o que se é e aceita-se limitar-se a isso, como também ‘apraz-se’ consigo mesmo” (FOUCAULT, 2005, pp. 70-71).

No fundo, as técnicas de cuidado de si são capazes de vincular a verdade e o sujeito - não no sentido da descoberta de uma verdade intrínseca, mas sim, “ao contrário, de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele” (FOUCAULT, 2006, p. 608). O cuidado da alma com fim ao retorno a si mesmo é, assim, um trabalho intenso e desafiador, já que pressupõe uma exploração e reconstrução do mundo interior. Mas esta prática, se bem sucedida, leva também a uma catarse, que pode porventura ser comparada ao sentimento de prazer do lugar de salvação referido por Michael Foucault.



Segundo Kearney, “a recontagem da experiência por via do meio formal de enredo, ficção ou espectáculo permite-nos *repetir o passado adiante*, por assim dizer. E esse acto de repetição criativa possibilita um certo tipo de prazer ou libertação. No jogo da recriação narrativa somos convidados a revisitar as nossas vidas - por meio das acções e personas dos outros - para vivê-las de outro modo. Descobrimos uma forma de dar futuro ao passado” (KEARNEY, 2002b, p. 137). Deste modo, alcançar a catarse, esse lugar onde a dor encontra um alívio, parece assemelhar-se ao objectivo final de qualquer prática de cuidado de si.

Kearney descreve a catarse como uma “experiência singular de libertação, equanimidade e calma” que eleva o sujeito de um estado de piedade para compaixão e de medo para serenidade. As narrativas permitem alcançar este estágio por via de “um poder de vicariedade, de estar noutro lugar (noutro tempo ou espaço), de imaginar de forma diferente, de experienciar o mundo através dos olhos de estranhos” (KEARNEY, 2002b, p. 138), tal como já vimos anteriormente. Neste sentido, escrever e contar histórias pode ser entendido como prática com uma vertente terapêutica, já que permite tomar contacto com o que de mais doloroso possa ter lugar na alma do sujeito, actuar sobre o trauma e potenciar o desenvolvimento emocional. “O trabalho narrativo de deslocamento e condensação, de enredo e esquematismo, de estranhamento e síntese permite-nos entrar em contacto com a realidade do sofrimento, que não poderia ser enfrentado de frente ou a princípio” (KEARNEY, 2002b, p. 143). Convocando Roland Barthes em *Diário de Luto*, Priscila Oliveira, Bárbara Ribeiro e Cid Bylaardt analisam concretamente os benefícios da escrita neste âmbito, defendendo que “a escrita enlutada oferece-nos assim uma possibilidade de compreensão da experiência da perda, e daquilo que vem depois dessa perda - que se mostra, na verdade, um durante interminável, que nunca conclui o seu trabalho” (OLIVEIRA, RIBEIRO e BYLAARDT, 2019, p. 12).

E não só os finais felizes das histórias, mas também os infelizes, como se verifica em *Outra Margem*, têm a capacidade de proporcionar este alívio, defende Kearney. A partir do momento em que o sujeito se reconhece numa personagem, torna-se capaz de compreender os seus próprios problemas à luz dos do outro, de conceber novas perspectivas de acção e pensamento, de ganhar clareza sobre como lidar com as dificuldades ou reagir face a situações semelhantes e de libertar sentimentos recalcados através do percurso vivenciado pela personagem. “A catarse narrativa é uma forma de tornar presentes as coisas ausentes num equilíbrio único de compaixão e desapego, de identificação e contemplação, de emoção

particular e compreensão universal”, afirma Keaney. “É uma tarefa que, se realizada com precisão e delicadeza, pode oferecer algum tipo de cura” (KEARNEY, 2002b, p. 152). Falamos, assim, não só de um cuidado da alma, como de uma cura da mesma, à semelhança do que defende a biblioterapia, corrente que se debruça sobre as potencialidades terapêuticas, a nível emocional, social e físico, da literatura. Segundo Maria Valencia e Michelle Magalhães, a literatura é capaz de potenciar a compreensão de conflitos existenciais, indicar caminhos alternativos face às adversidades e fornecer encorajamento, “pois o acto de ler e elaborar ideias a partir da leitura cria oportunidades, aproxima pessoas e melhora o indivíduo” (VALENCIA e MAGALHÃES, 2015, p. 18). Reflectindo acerca do papel das narrativas para Paul Ricoeur, Maria Lucília Marcos segue também nesta direcção de pensamento, referindo que “o sujeito aparece como leitor e escritor da sua própria vida, refigurando-a como tecido de histórias narradas, clarificando-a pelos efeitos catárticos das narrativas, históricas e fictícias, veiculadas pela cultura” (MARCOS, 1998, p. 370).

Deste modo, entendo que, mesmo tratando-se de um processo pessoal, a escrita ficcional do libreto de *Outra Margem* me possibilitou um distanciamento face à vida vivida que favoreceu a reflexão, a análise crítica e o autoconhecimento. Para além disso, escrever acerca de um tema que envolve mágoa e tristeza, ajudou no processo de aceitação desse evento como parte da história da minha família e, portanto, de mim mesma. Ao aceitar a fatalidade da esquizofrenia instalada no meu núcleo familiar, actuo sobre a angústia e a melancolia. E ao partilhar a minha história com outros, quebro uma bolha de isolamento, em busca de empatia e sensibilização em torno da causa. Novamente, prende-se a este ponto a minha opção por manter os nomes verdadeiros, Lúcia e Filomena, nas personagens.

Michael Foucault refere o exercício de “voltar-se para si mesmo e examinar as ‘riquezas’ ali depositadas” como se guardasse “em si mesmo uma espécie de livro que se relê de tempos a tempos” (FOUCAULT, 2006, p. 608). Creio que esta leitura e interpretação das narrativas que preenchem a interioridade é imprescindível ao crescimento e evolução pessoal, seja qual for a técnica de cuidado de si adoptada. Por outro lado, a partilha desse exercício pode tornar-se uma prática de cuidado do outro também.

Esta última questão, o cuidado do outro, esteve muito presente no processo de criação de *Outra Margem*, pois a escrita enquanto técnica de cuidado da alma, capaz de suscitar uma

meditação de mim para mim, permitindo-me explorar e tratar questões do foro pessoal, teve sempre o objectivo de se materializar num libreto, com uma história dirigida ao outro. Assim, a escrita implicou o cuidado de mim, proporcionando-me uma maior consciência da condição do outro no *eu*, a aceitação do que sou ou a catarse narrativa, mas também o cuidado de um outro que pode ser qualquer espectador que se reveja neste problema de saúde ou nos desafios da alteridade no seio da família e de si mesmo. Apesar de *Outra Margem* ser um projecto de ficção, esta premissa nunca deixou de estar presente. Por via do libreto, expus a minha intimidade e busquei eu mesma uma salvação que não existe mais para a Filomena ou para o Manuel, mas que poderá porventura existir para outras pessoas em estados menos avançados ou não tão graves da doença. Em última instância, trata-se de permitir também ao espectador fazer a sua catarse, ao tomar contacto com uma narrativa e personagens com as quais se possa identificar ou que, de algum modo, o façam conectar com as dores, os medos ou os traumas que ainda esperam por resolução.

Deste modo, a metáfora da navegação descrita por Michel Foucault adequa-se também a toda esta reflexão. Partindo das histórias regressamos às histórias para concluir que a viagem de introspecção se faz escrevendo, ouvindo e contando. Por via da narrativa, o percurso de navegação cumpre-se de uma margem à outra: do passado ao presente, da sanidade à insanidade, do silêncio à música, da esfera pessoal ao palco, da dor à cura, da vida à arte, do eu ao outro.

## Conclusão

Em entrevista no âmbito da escrita narrativa de *Banksters*<sup>5</sup>, Vasco Graça Moura afirmava que “a ópera não vive sem o libreto. Não vive sem uma acção dramática que se polariza entre personagens”. Embora a música tenha o papel de destaque no espectáculo operático, a literatura assume um papel igualmente importante, que não deve ser desconsiderado, já que sustenta toda a criação artística. Para mim, no caso de *Outra Margem*, o libreto é mesmo a vida - do projecto, da esquizofrenia, de mim mesma e da minha família.

Esta afirmação, e este sentimento, deixam desde logo expressas as várias camadas de alteridade que habitam neste trabalho e só agora são perceptíveis aos meus olhos. Ao longo de toda esta reflexão teórica, foi-se tornando mais claro que o projecto engloba diferentes dimensões de relação entre o eu e o outro, seja ao nível da vida vivida, fora do palco, ou da vida contada, dentro das periferias do libreto e da performance. Para mim, enquanto autora emocionalmente envolvida na história de vida que deu origem à narrativa do espectáculo, as fronteiras da ficção são na verdade bastante fluídas, suscitando a migração e transferência de uma esfera para a outra. Entendo, por isso, que este trabalho obriga e obrigará, da minha parte, a uma complexa gestão de todos os níveis de alteridade que se manifestam, seja ao longo do meu processo individual de escrita, do processo de criação com a restante equipa criativa, no caminho da história e das personagens ficcionais e da própria relação entre mim e os meus familiares. Após a escrita do libreto e da reflexão a seu respeito, creio que ganhei a consciência de que é importante manter um equilíbrio na forma como o contexto que cerca esta criação a influencia.

A este respeito, gostaria de frisar que o libreto que escrevi, presente na Parte I deste trabalho, não corresponde forçosamente a uma versão final da história. Entendo que, no futuro, determinadas questões podem vir a ser revistas, porventura alteradas, de modo a alcançar um resultado que responda também às necessidades do compositor e do encenador. Acredito que o modelo de trabalho transdisciplinar proposto por Nicholas McNair, assente na partilha e na construção colectiva, ainda pode ter lugar e, por isso, sinto-me completamente disponível para a discussão e revisão do libreto com a restante equipa criativa.

---

<sup>5</sup> Entrevista à revista *glosa*, n.º 3, Maio de 2011

Considero que escrever sobre a família é um desafio. Entendi-o em 2016 e entendo-o melhor agora. No meu caso, sinto que foi um desafio necessário, pois tudo em mim me compelia a fazê-lo. Desde então, o projecto *Outra Margem* tem-se traduzido numa verdadeira viagem - artística, profissional, mas também profundamente emocional e introspectiva. A escrita tem sido o veículo que me possibilita seguir este percurso; mais do que ferramenta de criação de um libreto, a escrita revelou-se o dispositivo capaz de me levar a reescrever-me enquanto sujeito. Neste ponto, refiro-me não só à escrita da narrativa destinada à ópera, mas também à escrita deste trabalho de projecto de mestrado, cuja reflexão me conduziu a um caminho rumo a mim mesma. E tal viagem interior só me foi possibilitada porque dei passos em direcção ao outro, neste caso, a família.

O peso que o contexto familiar desempenha para o sujeito, face à jornada de se conhecer e constituir, é sentido por cada um de nós. Neste trabalho, desenvolvi este aspecto numa perspectiva da sua relação com as histórias, mostrando como esse contexto ocupa um lugar relevante na estrutura narrativa em que cada vida assenta e sobre a qual se desenrola. Ainda assim, creio que a família e a sua história, muito para além dos factos biológicos partilhados entre os seus membros, tem imenso a dizer no processo de constituição do eu. Sentimos a necessidade de conhecer a história de vida dos nossos avós, pais, tios e outros familiares como passos que damos em direcção a nós mesmos. Carregamos muitas vezes a herança de um nome em comum, que conserva igualmente a sua história. Ouvimos, contamos e revivemos essa narrativa, feliz ou infeliz, enquanto nossa. Fazemo-lo apenas para enquadrar a nossa própria existência? Existem outros factores que nos levam a querer conhecer as narrativas de quem nos cerca e de quem existiu antes de nós? Creio que estas perguntas podem merecer uma investigação mais profunda no futuro. Por outro lado, interessa-me também explorar a questão do sujeito incapaz de conceber ou narrar a sua própria história de vida.

A respeito dos meus tios, pensar sobre a metamorfose que a doença psiquiátrica lhes causou suscita-me ainda questões relacionadas com o luto. Apesar de assistirmos dolorosamente a um apagamento do indivíduo, a verdade é que, no seu caso, a morte não teve lugar. Deste modo, pergunto-me se podemos realmente falar de luto. De outra forma, que processo é este que alguém próximo a uma pessoa com esquizofrenia, demência ou qualquer doença que leve à extinção da singularidade do outro atravessa? Estaremos no campo da melancolia e não do luto? Este poderá ser mais um tópico a desenvolver numa próxima investigação.

Aqui chegada, entendo a importância de ter dedicado este tempo da minha vida a pensar e escrever acerca da esquizofrenia, do Manuel, da Filomena e da minha mãe, tanto para mim mesma como para quem nos cerca. As narrativas desempenham um papel importante na organização do pensamento e das emoções, tornando possível processar a fatalidade na mente e no coração. No meu caso, sinto que *Outra Margem* me ajudou a entender e respeitar a complexidade envolta na relação entre estes três irmãos, por via de uma nova história, uma nova hipótese de verdade, que os aproxima mais do que os afasta, ao oferecer aquilo que mais ambicionamos: respostas. A ficção permitiu-me olhar com distância para a vida vivida e aproximar-me, depois, dela com um novo olhar.

Sei que nada na vida dos meus tios se alterou por via desta ópera. Porém, mesmo podendo tratar-se de uma ilusão, o lugar de onde venho parece ter-se tornado mais firme, como se o barco deixasse de ondular instável na corrente, permitindo-se atracar - o que revela, mais uma vez, que no fundo existe um egoísmo envolto em tudo isto, pois fui eu quem beneficiou da catarse narrativa.

Hoje olho para a infelicidade da minha família, escuto a sua voz e dou-a a escutar ao outro. Então, mergulho nela através deste espectáculo, tal como Filomena se rende ao seu rio.

## Bibliografia

- BABO, Maria Augusta, *Culturas do Eu - Configurações da Subjectividade*, Lisboa: Instituto de Comunicação da Nova, 2019
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa: Bertrand Editora, 2018
- CONTINENTINO, Ana Maria Amado, *A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio-Luto, Aporia*, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2016
- DEWEY, John, *Arte como Experiência*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011
- FOUCAULT, Michel, *A Coragem da Verdade: O Governo de Si e dos Outros II*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011
- FOUCAULT, Michel, *A Escrita de Si*, in *O que é um autor?*, Lisboa: Vega - Passagens, 1992
- FOUCAULT, Michel, *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006
- FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*, São Paulo: Edições Graal, 2005
- KEARNEY, Richard, *On Stories*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002a
- KEARNEY, Richard, *Narrating Pain: The Power of Catharsis*, in *Figures de Violence*, Paris: L'Harmatan, 2002b
- KEARNEY, Richard, *Strangers, Gods and Monsters*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003
- KLEIN, Melanie, *Amor, Culpa e Reparação, e outros trabalhos*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996
- LACAN, Jacques, *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003
- LECLERC-OLIVE, Michèle, *Eventos Biográficos: Laboratórios de Literatura?*, in *A Escrita do Eu, a Literatura como Laboratório da Vida*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020



- MARCOS, Maria Lucília, *Identidade Narrativa e Síntese do Heterogêneo*, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 12, Lisboa: Edições Colibri, 1998
- MARTINO, Luís Mauro Sá, *Epistemologia da alteridade: entre o erklären (explicar) e o verstehen (compreender) de outrem*, in *LÍBERO*, vol. 19, n.º 37-A, São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2016
- OLIVEIRA, Priscila, RIBEIRO, Bárbara Costa e BYLAARDT, Cid Ottoni, *Uma ferida no coração do amor: a escrita no “Diário de luto” de Roland Barthes*, in *Revista Letras Raras*, vol. 8, n.º 4, Campina Grande: Laboratório de Estudos de Letras e Linguagens na Contemporaneidade da Universidade Federal, 2019
- QUINET, Antonio, *Teoria e Clínica da Psicose*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006
- RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014
- RICOEUR, Paul, *A Memória, a História, o Esquecimento*, São Paulo: Editora Unicamp, 2014
- SILVA, Jefferson e NAHUR, Marcius Tadeu Maciel, *A força transformadora da narrativa em Paul Ricoeur: enfrentamento do “analfabetismo” existencial-cultural*, in *Kínesis*, vol. 12, n.º 31, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2020
- SILVA, Regina Cláudia Barbosa, *Esquizofrenia: Uma Revisão*, São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2006
- VALENCIA, Maria Cristina Palhares e MAGALHÃES, Michelle Cristina, *Biblioterapia: síntese das modalidades terapêuticas utilizadas pelo profissional*, in *BIBLOS*, vol. 29, n.º 1, Rio Grande: Instituto de Ciências Humanas e da Informação, 2015





# UP-COMING EVENTS

## > AT THE CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION



### LAB - Orpheus project by Nuno da Rocha 13-17 Feb

Following the Orpheus' workshop cycle (at LOD *muziektheater* and La Monnaie | De Munt) where young writers and composers were invited to explore the myth of Orpheus, the creative team composed of composer **Nuno da Rocha** and writer **Rita Fernandes** met again in Helsinki for their first LAB in August 2016.

For their second LAB, organised by the Calouste Gulbenkian Foundation, they are joined by Portuguese director **Pedro Ribeiro** to further develop their project with the presence of an instrumental ensemble and an actress for the spoken role.

The LAB will be tutored by dancer and choreographer **Rui Horta** and writer **Gonçalo M. Tavares**.



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union

- Partitura da ópera de câmara *Outra Margem* (autoria do compositor Nuno da Rocha), para o laboratório que decorreu entre 13 e 17 de Fevereiro de 2017 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa:

# Outra Margem

ENOA LAB . FCGulbenkian . 13-17 feb2017

music. Nuno da Rocha  
text. Rita G. Fernandes

## SCENE 0 - INTRO

$\text{♩} = 54$

**Filomena**  
(soprano)

**Lucia**  
(actress)

**RADIO** white noise *sempre*

*pp*

*fff* *sub.*

*pp* *sub.*

**Soprano**

**Children Voices**

$\text{♩} = 54$

**Bass Clarinet**

*pp*

*fff*

**Flugelhorn**

*fff*

*senza vib.*

*pp*

*fff* over pressure

**Cello**

**Accordion**

*fff*

**Percussion**

**Bell Pl.**

*p*

**Ribbon Cr.**

**Tom T. (VL)**

*fff*

**Carr. IntraT.**

*pp*

*l.v. sempre*

High/Low Clef - the line suggests the middle register of the instrument; to play any note on the indicated register.

[illegible]

**Fl.** *pp*

**Luc.** *pp*

**Sop.** *pp* *fff*

**Child.** *pp* *fff*

**B. Cl.** *pp* *fff sub.* *mf sub.* *ff* *pp sub.*

**Flghn.** *pp* *fff sub.* *mf sub.* *ff* *fff*

**Vc.** *pp* *fff* *mf sub.* *ff* *fff* *p sub.*

**Acc.** *fff sub.* *mf sub.* *ff* *fff*

**Perc.** *fff* *f* *fff*

**Bell Pl.**

**A**

Fil.

Luc.

**A**

Sop.

16

Child.

B. Cl.

Flghn.

Vc.

con vib.

16

Acc.

16

Perc.

Carr. IntraT.

pp

mp sub.

pp

cresc.

[u]

mf

p

cresc.

[u]

mf

p

cresc.

[u]

mf

8va

p

Fil.

19

Luc.

19

El. B.

19

Sop.

19

Child.

19

B. Cl.

19

Flghn.

19

Vc.

19

Acc.

19

Perc.

19

[illegible]

primo tempo ♩ = 108

Fil.

Luc.

El. B.

Sop.

Child.

B. Cl.

Flghn.

Vc.

Acc.

Perc.

e - is.

e - is. \_\_\_\_\_

e - is. \_\_\_\_\_

e - is. \_\_\_\_\_

change to Bb Cl.

Susp. Cym. (small)

Gong (low)

big rubber mallet  
scratching



This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Tales of Hoffmann". It features vocal soloists and a full orchestra. The score is written for the following parts:

- Vocal Soloists:**
  - Fil.** (Fille du Duc)
  - Luc.** (Le Duc)
  - El. B.** (Elvira)
  - Sop.** (Soprano)
  - Child.** (Child)
- Orchestra:**
  - B. Cl.** (B-flat Clarinet)
  - B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet)
  - Vc.** (Violoncello)
  - Acc.** (Accordion)
  - Perc.** (Percussion)

The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *f*, *fff*), articulation (e.g., *senza dim.*, *pp*), and performance instructions (e.g., *sempre*, *sub.*). The score is divided into measures, with a 32-measure mark indicating the start of a new section.

This musical score is for the 'Requiem for the Masses' by George Gershwin. It is a full orchestral score with vocal soloists and a choir. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a choir (Children, Men, Women, Children).

The score is in 6/4 time and is divided into three systems. The first system (measures 1-12) features the vocal soloists and the choir. The second system (measures 13-24) features the vocal soloists and the choir. The third system (measures 25-36) features the vocal soloists and the choir.

The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The vocal soloists are marked with *mf* (mezzo-forte) and the choir is marked with *f* (forte). The orchestra includes a variety of instruments, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The percussion section includes 2 Bongos + 3 Tom T. (VL, L, M) and is marked with *pp* (pianissimo).

The score is a complex and beautiful work, and it is a pleasure to be able to share it with you. I hope you enjoy it as much as I do.

[illegible]

43

Fil.

Luc.

43 *bowed !*

El. B.

43

Sop.

43

Child.

43

B♭ Cl.

*ff* *f* *p* change to B. Cl.

B♭ Tpt.

*pp* *mp*

Vc.

(over pressure)

*p*

43

Acc.

*mp*

43

Perc.

Bell Pl.

*mp* *ppp* *mp*

*pp*

Fil. *p* sounds with random vowels  
 Luc.  
 El. B. *ord.*  
 Sop. *f*  
 Child. *f*  
 B. Cl. *mp* Bass Clarinet  
 Bb Tpt. *pp* *mf* *p sub.*  
 Vc. *mf*  
 Acc. *pp* *mf*  
 Perc. *ppp* *p* *mf*  
 Gong (low) big rubber mallet scratching

49

Fil.

Luc.

49

El. B.

*al niente*

*bowed !*

*mp*

49

Sop.

*al niente*

49

Child.

49

B. Cl.

*breathy tone*

*pp*

B $\flat$  Tpt.

*pp*

*mf*

Vc.

*f*

49

Acc.

*pp*

49

Perc.

Bell Pl.

Gong (low)

small rubber mallet  
scratching

[illegible]

*attacca*

57

Fil.


Luc.

The musical score for measures 57-59 shows Fil. with a melody and Luc. with a single note or rest. The time signatures change from 7/4 to 5/4 to 4/4.

*attacca*


Sop.  $\frac{7}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$

Child.  $\frac{7}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$

B. Cl. 

3<sup>rd</sup> Tpt.

Vc.



7/4 5/4 4/4

57

*(8va)* - - 7

Acc.

*p*

*V*

Allegretto

57

Perc.

The image shows a musical score for a Percussion part, measures 57-59. The staff is a single line with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/4. Measure 57 contains a double bar line followed by a quarter rest. Measure 58 contains a quarter rest. Measure 59 contains a quarter rest. The score is written in a simple, clean style with black ink on a white background.

*attacca*



## SCENE 1 - CHEGADA À MARGEM

*Filomena mantém-se imóvel, incapaz de avançar,  
como se uma nova atmosfera a recebesse naquele lugar. Mexe na barriga.*

*Lúcia levanta-se calmamente e sai do barco, avançando assim para a margem e replicando as acções da irmã, mas sem pressa.*

The musical score is for the piece "Chegámos. Estamos em casa, Filomena." and is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The score is divided into systems for different parts: Fil. (Filomena), Luc. (Luciano), Sop. (Soprano), Child. (Children), B. Cl. (Bass Clarinet), Bb Tpt. (B-flat Trumpet), Vc. (Violoncello), Acc. (Accordion), and Perc. (Percussion).

The tempo and dynamics are marked as *ad libitum* (rhythm / tempo / dynamics *ad libitum*) and *senza misura* (without measure). The score includes a rehearsal mark 59. The lyrics are in Portuguese: "Chegámos. Estamos em casa, Filomena." and "Carr. IntraT." (Carr. IntraT. is a note in the Percussion part).

The score is written in 4/4 time. The vocal parts (Fil., Luc., Sop., Child.) are written in a simplified notation with dots and lines, and the instrumental parts (B. Cl., Bb Tpt., Vc., Acc., Perc.) are written in standard musical notation. The Percussion part includes a section marked "Carr. IntraT." with a tempo/dynamics marking of *ad libitum*.

Lúcia aproxima-se da irmã e procura a sua mão, interrompendo aquele gesto de tocar na barriga.  
Dá-lhe a sua mão, enquanto as duas olham em frente, lado a lado,  
identificando o lugar onde acabam de chegar.  
Após um instante, as mulheres largam as mãos uma da outra e afastam-se em direcções opostas,  
enquanto observam o que existe em volta.

meno mosso ♩ = 48

Fil.

Luc.

meno mosso ♩ = 48

Sop.

Child.

meno mosso ♩ = 48

B. Cl.

B♭ Tpt.

Vc.

Acc.

Perc.

Gong (low)

big rubber mallet  
scratching

small rubber mallet

The musical score is for the piece "A Serra" by Carlos Gomes. It is in 6/4 time and consists of 66 measures. The score includes the following parts:

- Vocal Parts:**
  - Fil.** (Female Voice): Sings the main melody. The lyrics are "Sin - to fri - o...".
  - Luc.** (Luciano): Sings the response "A serra sempre recebeu os forasteiros com ventos frescos... Eu também os sinto."
  - Sop.** (Soprano): Sings the response "A serra sempre recebeu os forasteiros com ventos frescos... Eu também os sinto."
  - Child.** (Children): Sings the response "A serra sempre recebeu os forasteiros com ventos frescos... Eu também os sinto."
- Instrumental Parts:**
  - B. Cl.** (Bass Clarinet): Plays a melodic line. The instruction "change to Bb Cl." is written above the staff.
  - B. Tpt.** (Bass Trombone): Plays a melodic line.
  - Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line.
  - Acc.** (Accordion): Plays a melodic line.
  - Perc.** (Percussion): Plays a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *pp*, *mf*, *f*). The lyrics are in Portuguese and describe the life of immigrants in the Serra region.

**Fil.** *mp* *poco*  
Sin - to fri - o, e não pas - sa...

**Luc.**

**Sop.** *pp* to repeat 2x  
Eu também os sinto.

**Child.** *pp* to repeat 3-4x  
Eu também os sinto.

**B. Cl.** *p* *pp*

**Bb Tpt.** *p* *pp*

**Vc.** *p sub.* *f* *s.p.* *p sub.* *p sub.*

**Acc.** *p* *pp* *pp*

**Perc.** *pp* *p*

**Bb Clarinet**

**2 Bongos + 3 Tom T. (VL, L, M)**

**Sizz. Cym.**

*straight mute*

*senza vib.*

*N. normal vib.*

*senza vib.*

**[F]**

(Dirigindo-se directamente para a irmã.)

*mf* *poco* 3 = 108

74 Fil. *Lú-ci-a, vá-mosem - bo - ra.*

74 Luc.

74 Sop.

74 Child.

**[F]** = 108

74 B♭ Cl. *p* *f* *p poss.* *p* *mf* *p poss.*

cup mute (full closed) *air sound - no pitch!*

74 B♭ Tpt.

Vc. *f* *mf* *pizz.* *f*

changing right hand registers - randomly and energetic -

74 Acc.

74 Perc. **[Sn. D.]** brushes *mf* scratching (kick)

2 Bongos + 3 Tom T. (VL, L, M)

*f*

**77**

**Fil.**

**Luc.**

**Sop.**

**Child.**

**B♭ Cl.**

**B♭ Tpt.**

**Vc.**

**Acc.**

**Perc.**

**Espera um pouco.**

**rit.**

**rit.**

**rit.**

**8<sup>va</sup>**

**8<sup>va</sup>**

**8<sup>va</sup>**

**mf**

**p**

**p poss.**

**mf**

**p poss.**

**p sub.**

**mf**

**mf**

**p**

**mf**

**p**

**f**

**p**

**mf**

**dim. al pp**

**p**

**mf**

**mp**

**p**

[illegible]

*Filomena demonstra alguma resistência em obedecer à irmã.  
Lúcia olha-a, insistindo para que aceda ao seu pedido.*

(Desencolhendo-se com algum receio.)

This musical score is for a piece titled "Estica-te para que o teu corpo se adapte à temperatura." (Stretch yourself so that your body adapts to the temperature). The score is written for a full orchestra and vocal soloists, spanning measures 85 to 90. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature changes from 5/4 to 3/4 and back to 5/4.

The vocal parts include:

- Fil.** (Female Soloist): Sings the phrase "Es - ti - co-me..." in measure 90.
- Luc.** (Male Soloist): Sings the phrase "Estica-te para que o teu corpo se adapte à temperatura." in measure 86.
- Sop.** (Soprano): Sings a melodic line in measure 85.
- Child.** (Children): Sings a melodic line in measure 85.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Sings a melodic line in measure 85.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Sings a melodic line in measure 85.
- Vc.** (Violoncello): Sings a melodic line in measure 85.

The instrumental parts include:

- Acc.** (Acoustic Guitar): Plays a rhythmic accompaniment in measure 85.
- Perc.** (Percussion): Plays a rhythmic accompaniment in measure 85.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *mp*, *f*, *p*). The lyrics are written in Portuguese.



89

Fil.

mp

mf

Es - ti - co - me... As mon -

Luc.

4/4 5/4 4/4 5/4

Sop.

mp

p

mf

mp

pp

[o]

89

Child.

[o]

[o]

[o]

89

B♭ Cl.

p

p poss.

p

8va

B♭ Tpt.

o

Vc.

pp

pp

s.t.

89

Acc.

89

Perc.

92

Fil. *mf* *sonoro* *p sub.*  
ta - nhas — re-co-nhe-cem-me — re-co-nhe - cem - me e in - qui-e - tam - me...

Luc.

Sop. *p* *pp* *mf* *pp*  
[o]

Child. *pp* *pp* *pp*  
[o]

B♭ Cl. *pp sub.* *mp*

B♭ Tpt. *mp* *p* *p sub.*

Vc. *molto s.p.* *pp* *s.t.* *pp*

Acc.

Perc.

This musical score is for a piece titled "Quero imaginar que, nesta hora, toda a natureza se expande também, na esperança que te lembres dela." (I want to imagine that, at this hour, all nature also expands, in the hope that you remember her). The score is written for a large ensemble, including vocal soloists and a full orchestra.

**Vocal Soloists:**

- Fil. (Female Soloist):** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change. The lyrics "Que te lembres de ti..." are written above the final measure.
- Luc. (Male Soloist):** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change. The lyrics "Quero imaginar que, nesta hora, toda a natureza se expande também, na esperança que te lembres dela." are written above the first measure.
- Sop. (Soprano):** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.
- Child. (Children):** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.

**Instrumental Parts:**

- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** The part begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change. The lyrics "Que te lembres de ti..." are written above the final measure.
- B♭ Tpt. (Bass Trombone):** The part begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.
- Vc. (Violoncello):** The part begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.
- Acc. (Piano):** The part begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.
- Perc. (Percussion):** The part begins with a rest, followed by a melodic phrase in 4/4 time, then a 5/4 time signature change, and finally a 4/4 time signature change.

**Performance Instructions:**

- 8va:** Octave up.
- change to B. Cl.:** Change to Bass Clarinet.
- Bass Clarinet:** Instrument name.
- pposs.:** Possibly piano.
- pp:** Pianissimo.
- mp:** Mezzo-piano.
- senza dim.:** Without diminuendo.
- molto s.p.:** Molto sforzando.
- ord.:** Ordine.
- pizz.:** Pizzicato.
- 3:** Triplet.

Momento de silêncio.  
Lúcia aguarda por uma reacção da irmã.

*Soprano solo*

**P.G.**

*mp rubato* *3* *p*

Fil. Foi nes - ta - ter - ra que nas - ce - mos e cres - ce - mos... Va - mos a - qui fi - car?

Luc. *(Com convicção.)*

*Soprano solo*

**P.G.**

Sop.

Child.

*Soprano solo*

**P.G.**

B. Cl.

B $\flat$  Tpt.

Vc.

Acc.

Perc.

## SCENE 2 - "ESCUOTA!"

*Surgem os primeiros murmúrios do rio vindos de fora do palco, audíveis apenas para Filomena e para o público. Lúcia não ouve nada.*

**Lullaby** ♩ = 108

(Subitamente alarmada.)

*p* *mf*

Es-cu - ta! Es-cu - ta!

*bowed !*

*p* *pp*

[u] [u]

*ppp* *poco* *pp*

*ord.*

**Waterphone** vib. ad lib.

*bowed* *bowed* *bowed* *bowed*

**H** (Olha em redor.)

**Fil.** *mf* Al - <sup>2</sup>guém an - ti - go\_a - qui nos fa - la... (Olha em volta.)

**Luc.** (Olha em volta.)

**El. B.** *bowed !* *p*

**Sop.** *pp* [u]

**Child.** *pp* [α]

**B. Cl.** *pp* cup mute (ord.)

**B♭ Tpt.** *mf* <sup>3</sup>

**Vc.** *mf* <sup>3</sup>

**Acc.** *pp* *8va*

**Perc.** *bowed* *bottom* *scratching rubber mallet*

*Credo que a irmã se refere ao passado daquele local,  
Lúcia inclina-se na direcção do rio.  
Filomena permanece em pé, inquieta e alheada daquela realidade.*

**123**

**Fil.**

**Luc.**

**Sop.**

**Child.**

**B. Cl.**

**B $\flat$  Tpt.**

**Vc.**

**Acc.**

**Perc.**

**Não ouço nada...**

**O som das recordações,  
é isso que estás a ouvir?**

**Este costumava ser um local de tumulto...**

*parlato*

*senza dim.*

*soft m.*

*pp*

*mf*

*p sub.*

*[u]*

*[α]*

*[e~]*

*[o]*

*2 Bongos +  
3 Tom T. (VL, L, M)*

*3*

Filomena continua a ouvir os murmúrios do rio, semelhantes a um choro.

Fil.

131

Luc.

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131

131



This page contains measures 141 through 150 of the musical score. The vocal parts (Fil., Luc., Sop., Child.) continue their melodic lines, often with lyrics in brackets below the notes. Instrumental parts include B. Cl., B♭ Tpt., Vc., Acc., and Perc. The percussion part features a waterphone and bongs/toms. Dynamics such as *cresc.*, *pp*, *mp*, *f*, and *p sub.* are indicated throughout. A rehearsal mark 'J' appears at measure 149.

**Fil.** 152 *mp* 2 *mf* 2 3 *p sub.*  
 ri - o que fa - la... Es - te é um lu - gar de ma-tan -

**Luc.**

**Sop.** 152 *mp* *p* *mf*  
 Le - va - ram-me\_os meus fi - lhos... [u] [u]

**Child.** 152 *mp* *p* *mf*  
 Le - va - ram-me\_os meus fi - lhos... [α] [α]  
 Le - va - ram-me\_os meus fi - lhos... [e~]  
 Le - va - ram-me\_os meus fi - lhos... [o]

**B. Cl.** 152 2 *cresc.* 2 *mf*

**B♭ Tpt.** *p* *p*<sup>2</sup>

**Vc.** *mp*

**Acc.** 152 *cresc.* 2

**Perc.** 152 **Bell Pl.** **Waterphone** bowed bowed bowed

This musical score is for a piece titled "Aqui per sis-te\_um mur-mú - rio vin-do das á". It features a variety of instruments and vocal parts. The score is divided into systems, with measures 162 and 163 clearly marked. The instruments and parts include:

- Fil. (Flute):** Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a muted section (*p muted*), and then a mezzo-forte (*mf*) section. It includes a 5:3 ratio marking.
- Luc. (Lucidation):** A low, sustained line.
- Sop. (Soprano):** Features a melodic line with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- Child. (Children):** Includes two staves with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Features a melodic line with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- B. Tpt. (Bass Trombone):** Features a melodic line with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- Vc. (Violoncello):** Features a melodic line with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- Acc. (Accompaniment):** Features a melodic line with a box indicating "gradually adding other vowels sounds".
- Perc. (Percussion):** Includes a box for "2 Bongos + 3 Tom T. (VL, L, M)" and a box for "Waterphone rubber mallet".

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *pp*, *p*, *sub.*), articulation marks, and a 5:3 ratio marking. The overall structure is complex, with multiple layers of sound and a focus on vocal-like textures from the instruments.

[illegible]

180

Fil.

Luc.

2+1/8 16

2+1/8 16

180

El. B.

180

Sop.

noí - tes

por a - que - les que tan - to a - mo e os ho - mens me rou - ba -

180

Child.

noí - tes

por a - que - les que tan - to a - mo e os ho - mens me rou - ba -

180

B. Cl.

2+1/8 16

Bb Tpt.

Vc.

arco

ff

pizz.

p

mf

180

Acc.

180

Perc.

2+1/8 16

**189** **M** *mf dolce*

Fil. O ri - o a - in - da cho - ra pe - la noi - te fo - ra pe - la noi - te

Luc.

**189** **M** *bowed !*

El. B.

Sop. - ram...

Child. - ram...

**189** **M**

B. Cl. 2 *pp*

B♭ Tpt. *p*

Vc.

**189** *8va* *pp*

Acc.

**189** **Bell Pl.** **Waterphone**

Perc. *bowed*

**Fil.** 197 N *p sempre*  
fo - - - ra - - - - - O ri - o a - in - da cho -

**Luc.** *(Desvalorizando as palavras da irmã.)*

**Sop.** 197 N *colla voce mp sempre*  
O ri - o a - in - da cho -

**Child.** 197 *mp*  
Le -

**B. Cl.** 197 N  
*cresc. poco a poco al mf*

**B. Tpt.** *pp arco legato sempre* *pp f*

**Vc.** *pp* *cresc. poco a poco al mf*

**Acc.** 197 *(8va)* *cresc. poco a poco al mf*

**Perc.** 197 Bell Pl. Waterphone *bowed*

**Lyrics:**  
O rio que chora durante a noite?  
Essa era apenas uma história de pescadores, Mena.  
Uma lenda alimentada pelos velhos da terra.  
As entranhas deste gigante eram tão férteis que alimentavam todas as bocas.  
E davam ainda de comer à imaginação.

The musical score is for the piece "O" by Carlos Gomes, from the opera "O Guarani". It is a full orchestral score with vocal parts. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Allegretto".

The score includes the following parts:

- Vocal Parts:**
  - Fil.** (Filarmonia): Soprano part, starting at measure 205.
  - Sop.** (Soprano): Soprano part, starting at measure 205.
  - Child.** (Child): Child part, starting at measure 205.
- Instrumental Parts:**
  - B. Cl.** (Bass Clarinet): Bass Clarinet part, starting at measure 205.
  - B<sup>b</sup> Tpt.** (B-flat Trumpet): B-flat Trumpet part, starting at measure 205.
  - Vc.** (Violoncello): Violoncello part, starting at measure 205.
  - Acc.** (Accordion): Accordion part, starting at measure 205.
  - Perc.** (Percussion): Percussion part, starting at measure 205.

The score is divided into measures, with measure numbers 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, and 213 indicated. The lyrics are in Portuguese and Spanish, and the music is in Portuguese.



**P**

213

Fil. nas nos - sas re - des...

Luc.

Sop. ra

Child. nas re - des... [J]

B. Cl. mf

Bb Tpt. pp f

Vc. mf

Acc. (8va) mf

Perc. rubber mallet bowed bottom

The musical score is for 'The Glass Menagerie' by John Adams. It features a variety of instruments and percussion, including Flute (Fil.), Lucina (Luc.), Soprano (Sop.), Child, B♭ Clarinet (B. Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violoncello (Vc.), Accordion (Acc.), and Percussion (Perc.). The score is written in 2/16 time and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *p*. The percussion part includes a section for 'Glass' and 'Metal Sheet'.

The score is divided into measures, with a double bar line indicating a change in time signature from 2/16 to 3/8. The percussion part includes a section for 'Glass' and 'Metal Sheet'.

The score is written for a variety of instruments and percussion, including Flute (Fil.), Lucina (Luc.), Soprano (Sop.), Child, B♭ Clarinet (B. Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violoncello (Vc.), Accordion (Acc.), and Percussion (Perc.). The score is written in 2/16 time and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *p*. The percussion part includes a section for 'Glass' and 'Metal Sheet'.



Fil.

233



Par-tem do ri - o  
a - té ao  
ci-mo da ser  
- ra.

Luc.



Sop.

233



Par-tem do ri - o  
ci-mo da ser  
- ra.

Child.

233



Par-tem do ri - o  
ci-mo da ser  
- ra.

B. Cl.

233



B♭ Tpt.



*f* molto

Vc.



*ff* sub.

Acc.

233



Perc.

233



*p*  
(foot pedal)



**S** (Olha assustada as montanhas.) **T** *cresc. al f*

**Fil.** 246  
Flo - res - tas re - ple - tas de mor - tos. A - in - da e -

**Luc.** Não existe aqui mais ninguém, além de nós as duas.

**Sop.** 246 **S** **T** *parlato mf 3*  
A - in - da e -

**Child.** 246 **S** **T** *parlato mf 3*  
A - in - da e -

**B. Cl.** 246 **S** **T**

**Bb Tpt.** *pp* *mf* *p* *mf*<sup>3</sup>

**Vc.** 246 *2*

**Acc.** 246

**Perc.** 246 *mp* *3* *mp*

**Lyrics:**  
Não existe aqui mais ninguém,  
além de nós as duas.  
Já mal me recordava  
da densa silhueta  
do nosso povoado...  
(Pegando na mão de Filomena.)  
Não tens com que te preocupar.  
Estamos em casa, irmã.

**Review Quote:**  
"Desvalorizando as palavras da irmã,  
mas olhando na mesma direcção que ela,  
prestando atenção à vegetação."

Fil.

254



xis - tem, a - in-da nos fa - lam... a - in-da nos fa - - - lam...

Luc.



Sop.

254



xis - tem, a - in-da nos fa - lam... fa - - - - -

Child.

254



xis - tem, a - in-da nos fa - lam... a - in-da nos fa - - - - - lam...

B. Cl.

254



B♭ Tpt.



Vc.



Acc.

254



Perc.

254



*(Continua a analisar tudo em redor, num visível desconforto.)*

261

Fil. *mf* *mp*

fa - lam... In - fer - no, In - fer -

Luc.

Sop. *f* *p* *cresc. al f*

- lam... fa - lam... In - fer - no, In - fer -

Child. *p* *cresc. al f*

In - fer - no, In - fer -

B. Cl. *f*

Bb Tpt. *mf* *p* *ff* *p poss.*

Vc. *cresc. poco a poco al f*

Acc. *f* *8va*

Perc. *mf*





This musical score is for the song "Foi um passado difícil, o nosso, mas jamais infernal." It features a full orchestral arrangement with vocal soloists and a choir. The score is divided into systems, with measures 274 through 280 shown. The vocal parts include Fil. (Female Soloist), Luc. (Luciano), Sop. (Soprano), and Child. (Children's Choir). The instrumental parts include B. Cl. (Bass Clarinet), B. Tpt. (Bass Trombone), Vc. (Violoncello), Acc. (Acoustic Piano), and Perc. (Percussion). The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, f, mf), and articulation marks. A "RADIO" label is present above the instrumental parts in measures 277-278. A "W" label is present above the vocal parts in measures 277-278 and 280. The percussion part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

**Lyrics:**

per - sis - tem os de - mó - nios.

Foi um passado difícil, o nosso, mas jamais infernal.

*attacca*

Fil.

Luc.

Tomaste a medicação,  
como te pedi, esta manhã?

*attacca*

Sop.

Child.

*f*

*pp*

*f*

*pp*

B. Cl.

B♭ Tpt.

Vc.

cup mute  
(full closed)

*p*

Acc.

Perc.

*attacca*

**SCENE 3 - "TOMASTE A MEDICAÇÃO, COMO TE PEDI, ESTA MANHÃ?"**

*Filomena, absorvida pelas alucinações,  
revela um alheamento total face às palavras de Lúcia.*

senza misura

285

*p*

Fil. O ri - o a - in - da cho - ra pe - la noi - te fo - ra pe - la noi - te /fo/

Luc.

Filomena...  
Os comprimidos que coloquei  
junto ao teu pequeno-almoço,  
tomaste-os?

(Puxando o braço da irmã, reclamando a sua atenção.)

senza misura

285

Sop.

Child.

senza misura

285

B. Cl. change to Bb Cl.

B $\flat$  Tpt.

Vc.

Acc.

285

Perc.

*Filomena agarra no comprimido e finge que o toma.*

*Lúcia não repara que a irmã não engole o comprimido, mas o público sim.*

**Fil.**

*(Aborrecida.)*  
**Porque é que tenho de te convencer a tomar a medicação?**  
*(Tira uma caixa de medicamentos do bolso, abre-a e estica o braço, dando um comprimido à irmã.)*  
**Toma, mete-o na boca.**

**Luc.**

*(Enquanto a irmã esconde o comprimido.)*  
**A enfermeira telefonou-me a dizer que tens andado agitada.**  
**Desculpa a ausência, foi impossível visitar-te nas últimas semanas.**

**Sop.**

**Child.**

**B. Cl.**

**B $\flat$  Tpt.**

**Vc.**

**Acc.**

**Perc.**

SCENE 4 - "TAL COMO O RIO, CHORO TODAS AS NOITES..."

$\text{♩} = 54$  *Cello solo*

286 *rubato*

Vc. *p* *f* *f* *più mosso* *rit.* *s.p.*

*meno mosso*

ord. 3 5 s.t. ord. *pp* *ppp*

**2 Bongos +**  
**3 Tom T. (VL, L, M)**

**Fil.**

a cri - an - ça que me le-va-ram. [o]

**Luc.**

**Sop.**

**Child.**

**B♭ Cl.**

**B♭ Tpt.**

**Vc.**

**Acc.**

**Perc.**

**Y**

Ela disse-me que tens lamentado a perda da tua criança...  
Que história é essa?  
Nada de mal me aconteceu.  
E nunca será minha intenção abandonar-te.  
(Faz uma festa no rosto da irmã.)  
Estes dias aqui vão ajudar-te a melhorar.  
Seremos apenas eu e tu, como antes.  
(Pausa. Revela entusiasmo.)  
Podemos fazer o que quiseres!  
(Pausa.)  
Lembras-te de como adoravas mergulhar aqui?  
Sempre foste a melhor de todos nós a nadar no rio.

*p*

*pp*

*parlato*

*colla voce parlato*

*to repeat 2x*

*to repeat 3-4x*

*molto s.p.*

*s.t.*

*Sizz. Cym.*



[illegible]

299

Fil.

Cho - rar \_\_\_\_ com e - le pe - la noi - te fo - ra...

Luc.

Estas águas não falam nem choram.  
Já tu costumavas rir sempre que nadavas aqui...

AA

299

Sop.

fi - lhos...

Child.

fi - lhos...

fi - lhos...

299

B♭ Cl.

299

B♭ Tpt.

pp

Vc.

pp

s.t.

molto s.p.

pp

299

Acc.

299

Perc.

p



**BB**  
♩ = 64  
*mp rubato*  
Fil. A - qui cos - tu - ma - vá co - lher o ros - ma ni - nho pa - ra os nos - sos cur - rais...  
E a le - nha para as nossas fogueiras.  
*parlato*  
(Pausa. Aponta para a vegetação.)  
Luc.  
**BB**  
♩ = 64  
Sop.  
307 *mp*  
[u]  
Child. *mp*  
[u]  
*mp*  
[u]  
**BB**  
♩ = 64  
B♭ Cl.  
B♭ Tpt.  
Vc. *ppp* flautando  
307  
Acc.  
307  
Perc.

311

Fil.

Es - ses ca - mi - nhos e - ram la - bi - rin - tos por on - de me per - di - a

Luc.

(Acena afirmativamente com a cabeça e tenta acompanhar o discurso da irmã.)

311

Sop.

311

Child.

[u]

[u]

[u]

311

B♭ Cl.

311

B♭ Tpt.

senza sord.

Flugelhorn

pp

Vc.

311

Acc.

pp

311

Perc.

Bell Pl.

pp

Era uma procissão constante feita de gente nova e gente velha, todos transformados em escafandros exploradores por entre os vales.

[illegible]

319

Fil. *mp* í - a - mos <sup>5</sup> des - cal - ços, con - tor - nan - d'os <sup>5</sup> sil - va - dos <sup>5</sup> da ser - ra, *parlato* medindo o cheiro aos pinheiros... *pp* A - té <sup>3</sup> des - co - brir - mos o

Luc.

Sop.

Child. *mp* [u] *mp* [u] *mp* [u]

Bb Cl. *mf* change to B. Cl. *fff* Bass Clarinet *pp*

Flghn. *mf* *fff* *pp poss.*

Vc. *mf ppp* *fff sub.* *ppp*

Acc. *fff*

Perc. *Waterphone* bowed *Ribbon Cr.* *Tom T. (VL)* *fff* *Bell Pl.* bowed

323

Fil.

Luc.

Sop.

Child.

B. Cl.

Flghn.

Vc.

Acc.

Perc.

ri-o de re-si - na que pin - ga - va bri - lhan - te den-tro dos cam - pos.

Os pi - nhei - ros... A - mal -

Família de pescadores e de resineiros, a nossa.

(Sorrindo.)

[u]

[u]

[u]

pp

pp poss.

bowed

(Expressão de incômodo.)

*mf*  
parlato

*sonoro*



327

Fil. *di - ço - a - do\_ar - vo - re - do.*

Luc. *Amaldiçoado arvoredo.*

*Amaldiçoado?*

*(Divertida.)*

Se não herdássemos a tarefa de sangrar o pinhal, nunca terias descoberto os esconderijos das árvores. Esses que usaste para aprender a beijar os rapazinhos.

327

Sop. *fff*

Child. *[u]*

B. Cl. *pp poss.*

Flghn. *pp*

Vc. *fff sub.*

Acc. *fff*

Perc. *fff*

*Ribbon Cr.*

*Tom T. (VL)*

*Bell Pl.*

*bowed*

attacca

## SCENE 5 - "MATIAS... MATIAS..."

*Filomena começa a circular pelo espaço e Lúcia segue-a, sendo assim conduzida pela irmã.*

*Lúcia procura mudar de assunto.*

**Score Details:**

- Tempo:** ♩ = 54
- Key Signature:** One flat (B-flat major / D minor)
- Time Signature:** 4/4
- Rehearsal Mark:** 333

**Vocal Parts:**

- Filomena (Fil.):**
  - Lyrics: Ma - ti - as... Ma - ti - as... **Matias...** Ma - ti - as, que sem - pre na - mo - rei...
  - Dynamic: *mf*
- Soprano (Sop.):**
  - Lyrics: Fi - lo - me - na, Fi - lo - me - na, **Filomena, onde foi que te perdeste?**
  - Dynamic: *mp*
  - Style: *parlato*
- Child (Child.):**
  - Lyrics: Fi - lo - me - na, Fi - lo - me - na, **Filomena, onde foi que te perdeste?**
  - Dynamic: *mp*
  - Style: *a 3*, *parlato*

**Instrumental Parts:**

- Bassoon (B. Cl.):**
  - Dynamic: *ppp* to *pp*
- Flute (Flghn.):**
  - Dynamic: *pp*
- Violoncello (Vc.):**
  - Dynamic: *mf* *sonoro*
  - Style: *pizz. l.v. sempre*
- Accompaniment (Acc.):**
  - Dynamic: *mf*
- Percussion (Perc.):**
  - Dynamic: *p*
  - Instrument: **5 Temple Bl.**

**Performance Notes:**

- (Surpreendida com a súbita lembrança, sorri.)** - Filomena
- (Interrompendo Lúcia.)** - Filomena
- (Aborrecida.)** - Filomena



*As duas mulheres continuam a caminhar.  
Filomena, alheada das acções da irmã,  
não acompanha o seu discurso nem os seus gestos.*

341

Fil.

Luc.

tu \_\_\_\_\_ quem gui - a \_\_\_\_\_ o meu ca-mi - nho nes - te lu - gar.

Ma - ti - as... Ma - ti - as...

(Toca nas mãos e nos cabelos.)  
parlato

O sol ar - den - do

341

El. B.

Sop.

Child.

sem-pre tu \_\_\_\_\_ gui - a \_\_\_\_\_ [u] \_\_\_\_\_

*f* parlato

O teu caminho  
é neste lugar...

Vem.

341

B. Cl.

Flghn.

Vc.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

mf

*p* sub.

mf

battuto  
arco pizz.

arco pizz.

341

Acc.

Perc.

Hi-Hat

(foot pedal)

sim.

*mp*

Fil.

345

Luc.

345

al - to, en - quan - to a re - si - na es - cor - re di - rei - ta às nos - sas mãos

El. B.

345

*pp*

Sop.

345

Child.

345

*mp* al - to, al - to, al - to, *f* Vem. *mp* às nos - sas mãos

B. Cl.

345

*pp* *p* *pp* *pp*

Flghn.

345

*p* *mf p sub.* *pp*

Vc.

345

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

*f*

Acc.

345

*pp* *poco*

Perc.

345

(soft m.)

This musical score is for a piece titled "Passamos a noite a raspar as réstias de cola que se agarrou ao nosso corpo." The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4, which changes to 3/4 in the final measure of the system.

The vocal parts include:

- Fil.** (Flute I): Silent throughout the system.
- Luc.** (Luciano): Sings the lyrics "e aos nos - sos ca - be - los..." in a *mf parlato* style.
- Sop.** (Soprano): Silent throughout the system.
- Child.** (Children): Sings "Vem." in a *f* style.

The instrumental parts include:

- El. B.** (Electric Bass): Plays a melodic line with *p* and *pp* dynamics.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Plays a melodic line with *p* and *pp* dynamics.
- Flghn.** (Flageolet): Plays a melodic line with *mf* and *p* dynamics.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line with *mp* and *f* dynamics.
- Acc.** (Accordion): Plays a harmonic accompaniment with *p* and *pp* dynamics.
- Perc.** (Percussion): Provides a rhythmic accompaniment with a foot pedal.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *pp*, *f*, *mp*), articulation (*parlato*, *arco*, *pizz.*), and performance instructions like "senza dim." and "poco". The system is numbered 349 at the beginning of each staff.

As duas mulheres param e Lúcia sustém os gestos,  
pondo fim à recriação da cena do passado.

**FF** (Subitamente ri,  
inclinando-se como se espreitasse alguém escondido  
por detrás de uma árvore.)

(Pausa. Êxtase.)

Porém, nesses tempos,  
nada te assombrava.  
Até com isto tu rias.

Bicho esquivo por entre os pinheiros...

Matias!

Mena!  
Lembras-te dessa alegria,  
Filomena?  
Foi aqui que a deixaste?

(Olha de frente para Filomena, séria mas enternecida.)

(Confusa, analisando a mudança de humor de Filomena  
e chamando-a, na tentativa de captar a sua atenção.)

**FF**

**FF**

Vem.

Vem.

pizz.

arco pizz.

arco pizz.

arco pizz.

Metal Sheet

(foot pedal)

## Outra Margem

*Lúcia olha em redor, enquanto a irmã ri.*

71  
A seguir, toca nela e Filomena  
pára de rir. Momento de silêncio.  
Filomena acalma-se.  
Segue-se o início do falso regresso  
da Filomena saudável, a crença  
de que será possível resgatá-la da doença.

356

Fil.

Luc.

El. B.

Sop.

Child.

B. Cl.

Flghn.

Vc.

Acc.

Perc.

Vem.

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*mp*

*mp*

*f*

*pp*

*poco*

Sizz. Cym.

(I isboa.

(Lisboa,  
Janeiro 2017)